Das Wiener Burgtheater

Rudolph Lothar

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Class

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Dichter und Darsteller

Herausgegeben von Dr. **Rudolph Lothar**

II.

Das Wiener Burgtheater

Digitized by Google

Das
Wiener Burgtheater

Von

Rudolph Lothar

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF

1899
Leipzig, Berlin und Wien
Verlag von E. A. Seemann und der Gesellschaft für graph. Industrie

Digitized by Google

GENERAL

Digitized by Google

PN2616
V52B

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Das Wiener Burgtheater.

I.

Der Geschichte des Burgtheaters sollen die nachfolgenden Blätter gewidmet sein. Ehe ich an meine Aufgabe herantrete, sei es mir vergönnt, mit einigen Worten ihren Zweck und ihr Ziel zu rechtfertigen.

Welchen Zweck hat überhaupt eine Theatergeschichte und welcher Maßstab soll zur Beurtheilung an sie gelegt werden? Eine Chronik der Ereignisse, die sich im Theatergebäude, auf der Bühne, im Publicum und in der Directionskanzlei abgespielt, ein Verzeichnis der aufgeführten Stücke, ein kritisches Betrachten des Personals gibt noch lange keine Theatergeschichte, — das sind Vorarbeiten, deren freilich der Historiker nicht entrathen kann; aber er muss diese Vorarbeiten nur benützen, um mit ihrer Hilfe ein Gebäude zu errichten. Seine Aufgabe besteht darin, das Warum und Weil im Gange der Ereignisse aufzudecken, die Gedanken zu entwickeln, die im Hause zum Heil und Segen oder zum Unglück und Verderben geherrscht, die Fäden klarzulegen, die Bühne und Zuschauerraum verbunden, die Rolle zu kennzeichnen, die das Theater im Culturleben der Stadt und des Landes, im literarischen Leben der Zeit gespielt. Und gerade darin möchte ich den Zweck einer jeden Theatermonographie erkennen: der Historiker muss auf Grund seiner Quellen und Acten, der kritischen Stimmen der Presse, der Mittheilungen von Schauspielern und Dichtern dem Theater, dessen Geschichte er behandelt, die richtige Stellung im Geistesleben der Stadt, des Landes, des Volkes, der Nation anweisen können.

So also möchte ich die Geschichte des Burgtheaters behandeln. Was die Chronik des Hauses betrifft, so ist sie bereits zum größten Theile in erschöpfendster Weise dargelegt worden. Ich erinnere vor allem an das im Verlage der Gesellschaft für vielfältigende Kunst in Wien erscheinende Kolossalwerk „Die Theater Wiens", dessen auf das Burgtheater bezüglicher Theil von Oscar Teuber als Quellenwerk die wertvollsten Beiträge zur Theatergeschichte Österreichs aus den Acten bringt. Der I. Band (mehr ist bis jetzt nicht erschienen) reicht bis zum Jahre 1776. Ich selbst habe in dem Buche „Fünfzig Jahre Hoftheater" (Verlag der „Steyrermühl", Wien), was in den Acten der General-Intendanz vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart sich findet, zum erstenmale benützt und veröffentlicht.*) Eine

*) Ich habe mit Genehmigung des Verlegers mein in jenem Werke niedergelegtes Material in dieses Buch mit aufgenommen, um es dem Publicum und der Kritik, denen das voluminöse und kostspielige Buch schwer zugänglich ist, zu unterbreiten.

165651

Digitized by Google

gedrängte Übersicht aller äußeren Ereigniſſe im Theaterleben der Hofbühne hat Hofrath Wlaſſak in ſeiner „Chronik des Burgtheaters“ geliefert. So wird denn dieſes Buch Neues kaum bringen, es wird nur verſuchen und, wie ich glaube, zum erſtenmale verſuchen, an

Abb. 1. Gottfried Prehauſer. Nach einem Gemälde von J. Hickel.

der Hand der vorhandenen Documente eine Geiſtesgeſchichte des Burgtheaters zu liefern, die Gründe klarzulegen, wie das Burgtheater zu ſeiner Höhe kam, wie es herrſchte und wie es endlich niederging. Denn darüber kann heute wohl kaum ein Zweifel herrſchen: die Rolle des Burgtheaters iſt ausgeſpielt, ſeine Größe gehört der Vergangenheit an, die Zukunft des deutſchen Theaters und der deutſchen Kunſt hat mit anderen Factoren zu rechnen.

Digitized by Google

Was das Burgtheater groß gemacht, das hat es schließlich auch gestürzt; die Mächte, die es emporgeführt, haben aufgehört, Mächte zu sein. Und gerade das zu zeigen, soll meine erste Aufgabe sein.

Wien ist der politische und künstlerische Mittelpunkt Österreichs, die österreichische Kunst ist im Kerne eine Wiener Kunst, – aber das österreichische Drama ist nicht das Drama des Burgtheaters; es hat sich vielmehr im Laufe des Jahrhunderts ein Antagonismus zwischen unserer Literatur und unserer führenden Bühne entwickelt, den zu verfolgen und aufzuzeigen ich mich bemühen werde.

Abb. 2. F. W. Weiskern. Nach einem Stich.

Das Burgtheater war und ist eine Hofbühne. Es entstand, um dem Theatervergnügen des Hofes eine angenehme Stätte zu bieten, der Adel, die „Noblesse“ waren sein Stammpublicum und sind es geblieben, so lange das Burgtheater seine Höhe behauptet hat. Der Hof und der Adel, sie haben ihm Bewegung und Richtung gewiesen, und ihrem Geschmacke mußten die Leiter folgen. Und nun beachte man Folgendes: eingestandener- und uneingestandenermaßen war die Comédie française in Paris das Vorbild des Burgtheaters. Auch die ersten Anfänge der Comédie weisen auf höfische Gnade und königliches Mäcenatenthum zurück, aber die classische Kunst Frankreichs blühte an einem nationalen Hofe. Um dem Könige zu gefallen, bestrebten sich die Hofdichter, seine Tugenden, seine Größe, seine Macht, seine Herrlichkeit in historischer Gewandung zu zeigen, ihre Stücke sollten ihm rein glanzvolles Spiegelbild der eigenen Majestät vorhalten. Der Wiener Hof war niemals national. Der Adel, wie H. M. Richter sagt: „dieses bunte Gemisch von deutschen, ungarischen, slavischen, spanischen, italienischen, lothringischen, irischen und niederländischen Geschlechtern“ war es noch viel weniger. Der Wiener Hof verlangte Lustbarkeit, Augenweide, Ohrenschmaus, und Oper und Ballet waren die ersten Repertoirestützen des Burgtheaters. Als um die Mitte des vorigen Jahrhunderts das Burgtheater unter Maria Theresia in die Reihe der Wiener Belustigungsorte trat, gab es in Österreich, das heißt in dem die Kunst beschützenden und die Kunst liebenden Österreich des Adels überhaupt so gut wie kein nationales Gefüge; bei Hof sprach man spanisch und französisch, und der

Digitized by Google

spanische, respective französische Geschmack, der die ersten Repertoires des Burgtheaters bestimmte, ist noch heute fühlbar. Die nationale Kunst Wiens und also Österreichs lag ganz wo anders: sie war auf den Plätzen der inneren Stadt und der Vorstädte, in Baden und Balthänsern zu finden, und sie trieb ihre lustigen Blüten in der Stegreifposse und in der extemporierten Burleske.

Ein Theater wird vor allem von dem Geschmacke seines Publicums bestimmt. Der größte Theil des Publicums im alten Burgtheater war, wie schon erwähnt, Hof und Adel und der Geschmack des Hofes und des Adels gieng — geringe Ausnahmen abgerechnet — auf wälschen Bahnen. Wie aber war der Geschmack des Bürgerthums beschaffen, wie war der Geist jener Massen, die die oberen Ränge und das Parterre füllten? Ich glaube, man kann keine Geschichte des Burgtheates schreiben, ohne ein Wort zu sagen von dem Wesen des echten Österreichers: nur wer die Psychologie des Österreichers kennt, wird die Rolle verstehen, die das Burgtheater im Laufe dieses Jahrhunderts bei uns gespielt hat.

Abb. 3. Josef v. Kurz (Benardon). Nach einem Stich.

Österreich ist ein Durchgangsstaat. Durch Österreich zogen die deutschen Kaiser und Herren, die deutschen Kaufleute, die deutschen Kunstliebhaber und Gelehrten nach Italien, durch Österreich fluteten slavische Volksmassen, in Österreich sammelten sich spanische, niederländische, italienische Söldnerscharen mit ihren abenteuerlichen Capitänen, Glücksrittern u. s. w. — und von all dem Fremden, das durch unser Land zog, blieb etwas haften, hier ein Wort und dort eine Geberde, hier eine Sitte und dort ein Sprichwort; der Österreicher lernte empfänglich sein, und man kann mit einem bitteren Wortspiel vom Wachsthum seiner Bevölkerung sprechen. Auf der leicht beweglichen Wasserfläche des Bürgerthums kräuselten die politischen Ereignisse nur geringe Wellen, desto tiefer gieng alles, was persönliches Interesse herausfordern konnte; der Österreicher hat das Interesse des Südländers für das Straßenleben und für den in die Straße hinaustretenden Mann. Der Schauspielerenlt, der bei uns immer getrieben worden ist und bis auf den heutigen Tag seine absonderlichsten Blüten gezeitigt hat, ist eigentlich eine Klimasache. Die ersten Lieblinge des Publicums waren die Schauspieler auf den offenen Buden des Judenplatzes und der Freiung und des Neuen Marktes. Auf den offenen Plätzen, in den engen Straßen des alten Wien lebte das rechte Volksleben,

Digitized by Google

und in dieses helle, sich am Bunten und Lauten erfreuende Leben legt sich nun wie ein Schatten der Hang des einzelnen zur Träumerei, der romantische Zug, der in uns allen Österreichern steckt, die unbestimmte Sehnsucht, die uns Unrast und Unruhe ins Blut gegeben. Es ist, als ob die nach Italien durchziehenden Scharen die Zurückbleibenden die Sehnsucht nach dem Wunderland da unten gelehrt hätten. Und zu dem sich immer nach etwas Unbestimmtem, Unfaßbarem Sehnenden, dessen Seele für alles Romantische immer bereiten Boden gab, trat ein nörgelndes, bissiges Etwas, das ihm alles gering erscheinen ließ, was

Abb. 4. Kaiserin Maria Theresia. Gemalt von Du Greux.

er besaß, und alles verklärte, was ein anderer hatte. — So war und ist der Österreicher beschaffen, und aus allen diesen widerspruchsvollen und doch psychologisch so eng verwandten Elementen recrutierte sich das Publicum im Theater. Die wichtigste Eigenschaft aber, jene Eigenschaft, die dem Österreicher sein nationales Theater schenkte, entwickelte sich aus dem Straßenleben und aus dem Verkehr im Freien, ich möchte sagen, aus dem plein air seiner Cultur. Die Stegreifkomödianten des alten Wien waren geborene, unerschrockene Realisten; ihre Hanswurstiaden erweckten den stürmischesten Beifall just in der unverblümtesten und rücksichtslosesten Wiedergabe des täglichen Lebens, im grotesken Naturalismus. Und darum sei es hier gleich vorweg gesagt: die nationale Kunst Österreichs hat niemals

Digitized by Google

aus dem Burgtheater ihren Weg genommen, wo die Kunst immer nur ein Gast des Hofes war, die nationale Dramatik Österreichs wurzelt in der Stegreifkomödie, in der burlesken Posse, im actuellen localen Schwank und Scherz. Der grobkörnige, überderbe Spaß, die ironische Grundstimmung, die parodistischen Motive der alten Neidhartsspiele, aus denen die österreichische Volksdramatik ihren Ausgang nahm, lebten in der Burleske wieder auf. Das Jesuitendrama lieferte ihr allegorische und symbolistische Elemente. Neidharts späte Enkel waren Stranitzki, Prehauser, Kurtz und ihre Gesellschaft; und das waren wiederum die Vorläufer Nestroys, Raimunds*) und Anzengrubers, das waren die Väter der einzigen dramatischen Poesie, die hier bei uns wirklich und wahrhaftig wurzelecht und national ist.

II.

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts, zu jener Zeit, als unsere Geschichte anhebt, waren die Komödianten vom grünen Hute: Stranitzki, Gottfried Prehauser, Leinhas, Schröter, Madame Nuth, F. W. Weiskern, Josef v. Kurtz, die Lieblinge des Wiener Theaterpublicums. Sie ergötzten Groß und Klein, Voruehm und Gering und sie hatten von dem unter offenem Himmel aufgeschlagenen Gerüst schon den Weg ins feste Theatergebäude gefunden: das alte Kärntnerthortheater, damals unter der Leitung des Herrn v. Selliers, war ihre Heimat. All diese Schauspieler sahen ihre Kunst nur im Extemporieren; der Dichter — und das war natürlich meistens Einer von der Bande — hatte bloß ein Scenar geschrieben, das während der Vorstellung an einer Seitencoulisse befestigt war; im Rahmen der gegebenen Scenen extemporierte nun jeder, so gut er konnte, wobei natürlich die Geringen sich nach den Einfällen der Häupter der Truppe zu richten hatten. Das Scenarium des Stückes war ein Gemisch der alten italienischen Commedia dell' arte und des französischen, englischen, spanischen und deutschen Repertoires; Harlekin, Colombine, Pantalon, das waren die Helden, die in Stücken, deren Umrisse an irgend ein Werk von Molière oder Shakespeare oder Calderon oder Lope de Vega erinnern konnten, ihr Wesen trieben. Immer aber war und blieb Harlekin die Hauptperson, um den Hanswurst gruppierte sich alles, er trug die ganze Last des Stückes, des Interesses und — der Verantwortung. Natürlich sahen die extemporierenden Schauspieler mit Verachtung auf alle die herab, die ihre Rolle memorierten und sich so zu Sclavendiensten für den Dichter hergaben. Man hat in dem großen Streite, der in Deutschland unter Gottscheds Auspicien gegen die extemporierte Komödie losging und der dann, wie wir sehen werden, auch bei uns in Wien heftig entbrannte, diese extemporierenden Schauspieler zu sehr über die Achsel angesehen; ich begreife ihren Stolz vollkommen: der extemporierende Schauspieler fühlte sich thatsächlich als ein Künstler, der, auf der Bühne stehend, eine Figur erschuf; er sah in dem memorierenden Collegen einen Minderwertigen, einen Diener, keinen Herrn. Erst sehr spät erwachte das Gefühl im Schauspieler, daß auch der Memorierende imstande sei, Kunstwerke zu liefern und im Vereine mit dem Dichter, sich weder unter noch über ihn stellend, Menschen auf die Bretter zu stellen. Stranitzki, Kurtz und Prehauser waren nicht nur Menschen von tadellosem Charakter, sondern Künstler, die ihre Kunst wirklich hochhielten und mit Ernst und Eifer an ihrer Vervollkommnung arbeiteten.

Alle Lustbarkeiten, alle Festlichkeiten, alle Opern und Balletvorstellungen, so gut wie die Leistungen der Stegreifkomödianten verstummten, als Karl VI. starb. Und als Maria Theresia den Thron bestieg, herrschte Landestrauer allüberall. Die Theater waren geschlossen,

*) In seiner vorzüglichen „Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater" (Wien, Gesellsch. f. vervielfältigende Kunst, 1899) weist A. von Weilen darauf hin, wie die vier Jahreszeiten im „Diamant des Geisterkönigs", die Jugend und das Alter im „Bauer als Millionär" ꝛc. ihren Vorklang auf der Jesuitenbühne haben.

Digitized by Google

den armen Schauspielern gieng es recht erbärmlich. Maria Theresia hatte wenig Sinn für das Theater. Der spätere Censor Hägelin schrieb einmal in einer Denkschrift: „Diese große Fürstin war bekanntermaßen nach den Grundsätzen ihres damaligen Gewissensrathes, des Prälaten von St. Dorothee (des Jansenisten Ignaz Müller, seit 1767 Beichtvater der Kaiserin) wider die Zulässigkeit des Theaters überhaupt eingenommen." Wenn die Kaiserin etwas für die Bühne that, so geschah dies nur aus Rücksicht für ihren Hof und um gewissen höfischen Repräsentationspflichten zu genügen. Selliers, der „Entrepreneur der Hof-Opern, Serenaden, Komödien, Oratorien und heiligen Gräber", wie sein voller Titel lautete, machte nun der Kaiserin den Vorschlag, ihm zum Zwecke ebensolcher Repräsentationsvorstellungen bei Hofe ein kleines leerstehendes Gebäude zu überlassen; dieses Gebäude war ein sogenanntes Ballhaus. Es stieß an die Burg an und war schon geraume Zeit unbenützt. Das war das älteste Burgtheater. Am 14. März 1741 folgte die Kaiserin diesem Wunsche, und

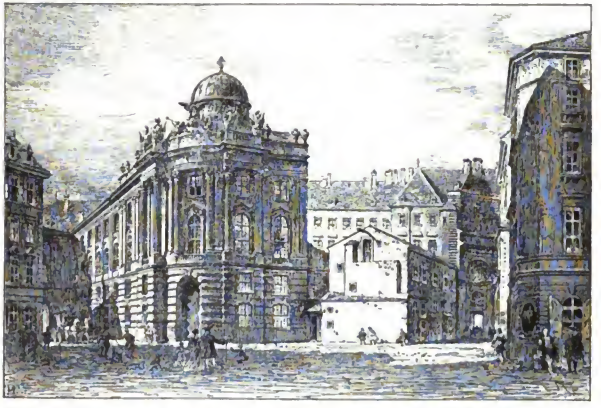


Abb. 5. Das älteste Burgtheater. Nach einer Zeichnung von A. Steininger.
(Aus „Die Theater Wiens", Verlag der Ges. für vervielf. Kunst.)

dieser Tag ist also der eigentliche Geburtstag des Burgtheaters. Selliers hatte sich, als er es übernahm, verpflichtet, „daß er solches zu einem Opern- respective Komödienhause auf eigene Kosten innerlich zurichte, in Folgsam das Theatrum mit allem Zugehör, das ist Scenarium und Orchester nebst dem Auditorium und den Galerien — weil außer den zu errichtenden zwei königlichen Logen keine anderen verstattet werden — propriis sumptibus errichte und darin zu mehrerer Divertierung des Publici und Ihro Majestät eigener allerhöchster Unterhaltung täglich entweder eine Opera oder eine Komödie, eine teutsche oder wälsche, wie es der Hof verlangen wird, produciere. Wogegen selber von den dahin einzulassenden Auditoribus, die königlichen Freilogen ausgenommen, eine nach Unterschied des Platzes selbst zu regulierende Bezahlung einnehmen, mithin die Nutzung dieses Theatri sich zueignen kann". Das neue Theater hieß nun „Königliches Theater nächst der Burg". Das erstemal, daß Maria Theresia es besuchte, war am 5. Februar 1742. Man gab die Carcano'sche Oper „Amleto" (Hamlet).

Digitized by Google

Im Jahre 1743 wurde das Haus erweitert, indem man eine Mauer niederriß (vergleiche die nebenstehenden Pläne). Selliers, der nun beide Theater, das alte Kärntnerthortheater und das Theater nächst der Burg unter seinem Directionsscepter vereinigte, mußte

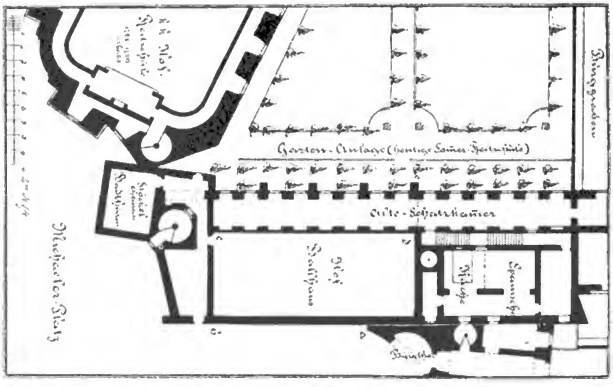


Abb. 6. Das Hofballhaus sammt Umgebung 1741.

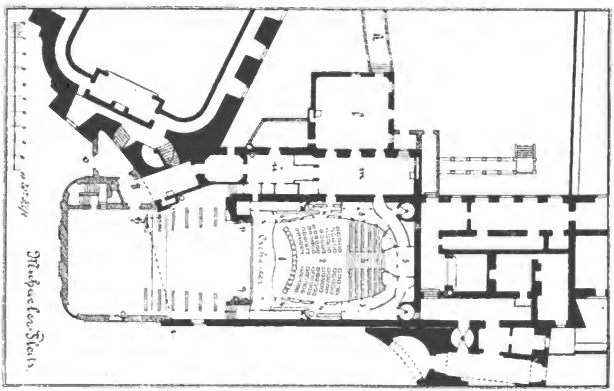


Abb. 7. Das Burgtheater 1748, 1760 und ff.

für alles sorgen: für Schauspiel, für Oper und Ballet. Das Hauptinteresse des Hofes und des Adels, das Interesse also, dem er sich vor allen Dingen beugen mußte, galt natürlich der italienischen Oper und der Feerie, dem Ausstattungsstück des Ballets. Die deutsche Komödie lag in den Händen der alten Extemporierenden: Kurtz, Weiskern, Prehauser,

Digitized by Google

Leinhas, die wir schon genannt haben. Und während diese Truppe es sich in dem neuen, engen, aber gemüthlichen Hause bequem machte, während Kurtz, der in die Stegreifposse eine neue Figur eingeführt hatte, den tölpelhaften oder, besser gesagt, thaddädelhaften Bedienten, den Bernardon, in der Gunst der Wiener immer höher stieg, gieng draußen in Deutschland die große Kunstrevolution los, die mit dem glanzvollen Siege des Kunstschauspieles endete, jenem Siege, der in der feierlichen öffentlichen Verbrennung des Hanswurst seinen Ausdruck fand.

Das erste regelmäßige Stück, das in Wien gegeben wurde, war ein Schauspiel von Benjamin Ephraim Krüger aus Danzig und nannte sich „Vitichab und Dankwart, die allemannischen Brüder". Es gieng im Jahre 1747 über die Bretter. Eine tiefere Bedeutung hatte es nicht. Man unterhielt sich bei den tragikomischen extemporierten Komödien weit besser, als bei diesen langweiligen gereimten Staatsactionen. Aber man hatte nun einmal in Wien von Gottscheds Reformen und von der tapferen und guten Truppe der Neuberin gehört, die diese Reformen ins Werk zu setzen wusste, und so entschloss sich denn Selliers einige Sterne der Neuberischen Truppe nach Wien zu engagieren. Es waren dies das Ehepaar Koch, Herr Heyderich und Madame Lorenz. Am 15. Juni 1748 debutierten die neuen Kräfte auf dem Burgtheater in Thomas Corneilles „Essex", deutsch übersetzt von Peter Stüwen. Der Erfolg war groß. Ganz Wien lief ins Theater, um die neuen Schauspieler zu sehen. Aber das große Publicum folgte mehr der Neugier als dem inneren Triebe. Im Herzen stand ganz Wien auf Seite der alten Lieblinge, und Kurtz und Prehauser brauchten die neue Concurrenz nicht zu fürchten. Sie waren klug genug, den neuen Wind in ihre Segel einzufangen, und sie stellten im regelmäßigen Schauspiele so gut ihren Mann, wie in den alten Schwänken und Schnurren. Aber wichtig und einschneidend in das Wiener Theaterleben war der Umstand, dass dem Hofe die alte Prehauser-Kurtz'sche Kunst nicht behagte. Die Zotenreißerei, der derbe Spass, die handgreifliche Lustigmacherei, die die beste Würze der extemporierten Komödie bildeten, waren für die Kaiserin und für den Hof eine Quelle fortwährenden Ärgernisses; in dem neuen regelmäßigen Drama sah man eine willkommene Brücke zu den bei Hof beliebten französischen classischen Werken und darum schenkte

Abb. 8. Eckhardt, gen. Koch, als Nathan der Weise. Lith. von Wagner.

Digitized by Google

man ihm Aufmerksamkeit und Gnade — also auch hier das charakteristische Schauspiel, daß die neue deutsche Kunst aus Gründen, die alles nur nicht nationale waren, im Burgtheater ihren Einzug hielt.

1747 lief Selliers Regierungszeit ab. Seine Vermögensverhältnisse waren bedenklich geworden und die Kaiserin wünschte einen neuen solideren Unternehmer. Ein solcher wurde in Oberst Rochus Baron de Lopresti gefunden. Man übertrug ihm die „Entreprise der kaiserlichen Hofopern" auf zehn Jahre. Sein Vertrag ist vom 22. December 1747 datiert. Lopresti ist der erste in der merkwürdigen Reihe der Wiener Burgtheaterdirectoren, die aus ganz fremden Berufssphären zur Leitung des Theaters beschieden werden. Ob diese manchmal ganz tüchtigen Herren, die aber von ihrem neuen Amte nichts verstanden und erst im Burgtheater Bekanntschaft mit Bühne und Schauspielkunst machen, dem Hause zum Heil gedient haben, lasse ich dahingestellt. Loprestis erste That war eine bauliche Verschönerung des Burgtheaters; da er aber zu capitalsschwach war, um seine Pläne durchzuführen, so verband er sich mit einer Reihe von Mäcenen aus Cavaliers-kreisen, die ihm eine Summe von fl. 40.000 zur Verfügung stellten. Diese Summe liehen ihm die Herren natürlich nicht um Gotteslohn, sondern sie bedangen sich nebst ihren Zinsen auch eine Einflussnahme auf das Theater aus. Das ganze seltsame, unerquickliche Verhältnis liegt in dem Namen ausgedrückt, den das Theater damals führte. Es hieß: «Le théâtre privilégié impérial appartenant à la société des cavaliers sous la conduite de Monsieur le Baron de Lopresti.» So diente der arme Director nicht zwei Herren, sondern einer ganzen Schar von Herren und überdies einer Kaiserin und dem Wunsche des Adels, der das Theater beinchte: unter so vielen Wünschen brach seine Energie zusammen. In dem Contracte, den der Hof mit dem Baron Lopresti geschlossen hatte (datiert vom 22. December 1747), war ihm aufgetragen worden „vermittelst seiner eigenen Unkösten" das alte Ballhaus in besseren Stand herzustellen, „dergestalt, damit dieses die wahrhafte Form eines Theatri bekomme, nebst einem Proscenario von den bestmöglichen schönen Auszierungen und den nöthigen Gewölbungen über einem Frontospicium des Proscenarii und dem Orchester, auf daß die Stimmen der singenden Personen sowohl als die Instrumentalmusik merklicher ins Gehör fallen; überhaupt das Theater dergestalt bequem zu machen, daß das gesammte Auditorium herüber alles Vergnügen schöpfen möge." Dieses neuhergerichtete

Abb. 9. Carlo Goldoni. Nach einem Gemälde.

Digitized by Google

Theater wurde am 14. Mai 1748 mit Glucks Oper „Die erkannte Semiramis“ eröffnet. So war von nun an durch zwei Jahre das Burgtheater ein rein italienisches Theater, das Oper und Ballet pflegte. Eine Veränderung trat erst ein, als im Jahre 1751 Selliers Finanzen ins Wanken geriethen und Lopresti auch das Kärntnerthortheater übernahm.

Abb. 10. Franz Graf Esterházy. Stich nach einem Gemälde von H. Haid.

Nun wechselten die beiden Truppen in den Häusern ab, so zwar, daſs Dienstag und Mittwoch regelmäßige Schauspiele, nämlich Lustspiel und Trauerspiel gegeben wurden, mit den vorhandenen deutschen Kräften, die übrigen Tage der Woche aber der Oper und der extemporierten Burleske, die nach wie vor ihre Zugkraft bewährte, vorbehalten waren. Im

Digitized by Google

Repertoire herrschten die Bearbeitungen Goldonischer Stücke. Sie hatten den meisten Zulauf. Der große Erfolg, den der italienische Lustspieldichter hatte und der ihm auch in unserem Jahrhunderte treu geblieben ist, wenn ein Stück von ihm im Burgtheater auftauchte, läßt sich unschwer erklären: entsprach doch die Goldonische Kunst, die aus der italienischen Commedia dell' arte hervorgegangen war, ungemein dem wienerischen Geschmacke; in den Goldonischen lustigen Personen sah man nahe Vettern des Wiener Hanswursts, und sein reicher Typenschatz schien aus lustigen Varianten der ständigen Figuren unserer alten Bühne zu bestehen. So dachte man denn eine Zeitlang ernstlich daran, Goldoni als Hofdichter nach Wien zu ziehen und ihn in ein dauerndes Verhältnis zum Burgtheater zu setzen; er hätte gegen ein bestimmtes Pauschale mindestens vier Stücke des Jahres schreiben sollen. Das Project zerschlug sich aber.

Abb. 11. Graf Durazzo. Nach einem Stich.

Lopresti bekam bald die chronische Krankheit der Theaterdirectoren des alten Wien, die Geldnoth. Die kostspielige italienische Oper verschlang Summe auf Summe und nach kurzer Zeit waren an die 100.000 Gulden in Gagen, Costümen und Decorationen aufgegangen. Lopresti fühlte sich höchst unbehaglich und wandte sich flehentlich an die Kaiserin um Hilfe. Maria Theresia beschloß, eine gründliche Reform eintreten zu lassen: das Kärntnerthortheater sollte in die Verwaltung der Stadt übergehen, das Burgtheater für den Hof reserviert werden in der Weise, daß „darin allein, wenn es Ihre Majestät befehlen, deutsche Komödien aufzuführen kommen". So wurden denn die beiden Theater getrennt. Diese Trennung wurde in einer Resolution der Kaiserin vom 11. Februar 1752 ausgesprochen. In diesem Schriftstück heißt es: „Das deutsche theatrum soll vollkommen separiert bleiben von dem anderen . . . die comödie solle keine anderen compositionen spillen als die aus dem französischen oder wällischen oder spanischen theatri herkommen, alle hiesigen compositionen vom Bernardon und anderen völlig aufzuheben, wann aber einige gutte doch wären von Weiskern, sollten selbe ehnder genau durchlesen werden und keine equivoces noch schmutzige Worte darinnen gestattet werden, auch denen comödianten ohne straf nicht erlaubt seyn sich selbe zu gebrauchen." Dieses merkwürdige Schriftstück ist aus zahlreichen Gründen von größtem Interesse: erstens wird darin das deutsche Repertoire völlig verachtet und fortgewiesen, zweitens spricht das Document zum erstenmale von einer Einrichtung, die späterhin eine große Rolle im Wiener Theaterleben zu spielen berufen war: ich meine die Censur. „Das Nichtgestatten equivoquer Worte" ist ein in der Hofsprache aller

Digitized by Google

Zeiten vielbedeutender Ausdruck. Die Censur ist der Kunst im Burgtheater immer hemmend und hindernd in den Weg getreten. Fast gleichzeitig mit dieser das Repertoire beengenden kaiserlichen Äußerung erfloss die Bestimmung, dass das Theater an gewissen Tagen, den sogenannten Normatagen, zu schließen sei. Über 150 solcher Tage,

Abb. 12. Staatskanzler Fürst Kaunitz. Nach einem Stich v. Ponazzi.

an welchen im Burgtheater, d. h. bei Hofe nicht gespielt werden durfte, gab es im Jahre. Nicht nur die ganze Fasten- und Adventzeit, während der Frohnleichnamsoctave, an den Todestagen der Mitglieder des Herrscherhauses, auch an allen Freitagen und Samstagen musste das Theater nächst der Burg geschlossen bleiben. Alle diese Verordnungen zeigen wieder nur, wie ungnädig Maria Theresia dem ganzen Theatertreiben gegenüberstand; sie

Digitized by Google

folgte wirklich nur der Repräsentationspflicht des Hofes, dem Verlangen des Adels und dem Beispiele anderer Fürsten Europas, die sich ein Theater hielten, weil das eben die Sitte verlangte. — Als charakteristische Äußerung der Kaiserin sei citiert, was die Kaiserin einmal Kaunitz schrieb, als er sich selbst activ an die Spitze der Schauspiele stellen wollte. «Je ne voudrois pas que vous soyez à la tête des spectacles. Un honet homme d'ici je voudrois avoir qui pourroit me rassurer sur cette mauvaise engence, mais jamais que cela passe sous votre nom ou celui de Staremberg; vos noms sont trop respectables et chers pour les confondre avec ce qu'il y a de plus vil dans la monarchie». —

Maria Theresia gieng aber in dem Bestreben, das Theater, das nun einmal da war und da sein musste, in die Dienstbarkeit des Hofes zu stellen, noch weiter. Es wurde ein neues Amt geschaffen, dem die Oberaufsicht über alle Schauspiele in Wien übertragen wurde. Franz Graf v. Eszterházy war der erste k. k. Oberdirector; ihm zur Seite stand als Cavaliere assistente Josef Graf Durazzo, der bald, nachdem im Jahre 1754 Eszterházy zurückgetreten war, alleiniger Herr im Amte blieb. Die Mittelsperson zwischen der Oberdirection und dem Hofe war niemand geringerer als der Staatskanzler Graf Kaunitz, der anfangs dem Theater recht ferne stand, aber im Laufe der Jahre ziemliches Interesse dafür gewann, ein Interesse, das er jedoch durchaus nicht zum Heile des Burgtheaters, wie wir später sehen werden, in Thaten umzusetzen versuchte. Der neue Oberdirector bekam auch, wie dies bei Hofämtern üblich ist, eine schriftliche Directive, eine sogenannte Instruction. Diese Sitte ist bis auf den heutigen Tag geblieben und die Instructionen bis auf die heute in den Händen des Director Schlenther befindliche bilden eines der interessantesten Capitel in der Geschichte des Burgtheaters. Der oberste Satz in dieser ersten Instruction war, dass der Mann, in dessen Hände Wohl und Wehe des Wiener Theaters zu legen sei, vor allem „von hoher Geburt sein müsse, denn diese hohe Geburt mache es erst möglich, dass die Untergebenen die nöthige Ehrfurcht, die beim Theater unumgänglich nöthig ist, für ihren Herrn empfänden". Nach vielen anderen Erfordernissen, die aufgezählt werden, heißt es endlich: auch sei es von ihm zu verlangen, dass er das „Theater ziemlich verstehe".

Abb. 13. Frau Karoline Neuber.

Das erste, was der neue hohe Herr verfügte, war die Umwandlung des Burgtheaters in ein französisches Schauspielhaus; der officielle Titel lautete nun «Théâtre française près de la cour», und wie vor vier Jahren die ersten deutschen Schauspieler der Neuberischen Truppe im „Graf Essex" debutiert hatten, so wurde — ein merkwürdiges Zusammentreffen der Umstände — dieses neue französische Schauspielhaus in Wien wieder mit dem „Graf Essex" von Th. Corneille eröffnet.

Digitized by Google

Es gab nun französisches Schauspiel in der Burg, Oper, Ballet und deutsches Schauspiel (regelmäßiges und extemporiertes) im Kärntnerthortheater, aber indes das deutsche Schauspiel bei einem jährlichen Etat von 13.847 fl. eine Einnahme von 68.418 fl. erzielte, verschlang das französische Theater an 30.000 fl. und brachte nur 25.250 fl. ein; es hat sich nie vom Defizit losmachen können. Das Repertoire des französischen Burgtheaters umfaßte alle Klassiker: Voltaire, Corneille, Racine, Molière, dazu auch die ganze leichte Ware des XVIII. Jahrhunderts. Indes der hohe Adel sich in der französischen Komödie versammelte — allerdings, wie die Zahlen erweisen, in zu geringem Maße, um die Casse genügend zu füllen — strömte das Wiener Bürgerthum ins Kärntnerthortheater, um sich an seinen alten Lieblingen zu ergötzen. Hier war Weiskern die Seele des Ganzen; er war Regisseur, Dichter, Schauspieler, und er stand mitten zwischen der alten Burleske und dem modernen regelmäßigen Stück. 1750 war Kurtz-Bernardon, der bei der Kaiserin immer in Ungnade gestanden war, auf Rundreisen gegangen. Indes er den Provinzen „Wiener Kunst" vorführte, tauchte in Wien Karoline Neuber in Person auf. Aber die Neuberin war von ihrer alten Höhe längst herabgestiegen; ihre Truppe hatte sich aufgelöst, sie war draußen in Deutschland schon eine gefallene Größe, als sie zu uns nach Wien kam. Man nahm sie hier achtungsvoll, aber ohne besondere Wärme auf. Sie debutierte am 27. Juni 1753, und in einem Briefe aus jener Zeit an Gottsched wird ihr Auftreten in folgender Weise geschildert: „Die Frau Neuber ist von Frankfurt berufen worden, und als sie auftrat, so nahm man zwar eine vernünftige Actrice wahr, allein ihre Stimme war so schwach, daß man sie fast nicht verstand, ein andermal schrie sie und polterte über die Maßen, daß sie die Stimme überschlug. Dann will sie sich im Anputze nicht nach Wien richten. Sie kam als Königin nescio qualis wie eine neapolitanische Prinzessin zum Vorscheine. Ihr Kopf sah dem Kamme eines Schlittenpferdes gleich." Sie blieb ein Jahr in Wien und als sie gieng, weinte man ihr keine Thräne nach.

Abb. 14. Stephanie der ältere. Stich von J. L. Mansfeld.

Indessen hatte sich das Schauspielensemble des Kärntnerthortheaters wesentlich vermehrt und verbessert: Heyderich, das Ehepaar Jaquet, Stephanie der ältere waren neu hinzugekommen. Die meisten Schauspieler schrieben auch für die Bühne, das heißt, sie bearbeiteten fremde Stücke im Wienerischen Geschmacke; dabei wurde verkürzt und zugesetzt, das Repertoire der Weltliteratur mit dem Horizont der Wiener Hanswurstiade in Einklang zu bringen gesucht. So zum Beispiel erschien 1763 „Miß Sarah und Sir Sampson, Trauerspiel in fünf Aufzügen von G. Lessing, bearbeitet von J. C. Huber" auf den

Digitized by Google

Brettern, Melefonts Bedienter war aber nicht Norton, sondern Hanswurst-Prehauser. Auch die anderen Jugendstücke Lessings wurden so bearbeitet und selbst Minna v. Barnhelm mußte sich von Weiskern „verkürzen" lassen. Lessing hat diese Verballhornung seiner Werke den Wienern nie verziehen und ich glaube, daß das Schicksal, das seinen Dramen widerfuhr, mit dazu beigetragen hat, ihn in seinem Entschlusse, nicht nach Wien zu übersiedeln, zu bestärken. Ganz im Sinne des obenerwähnten Erlasses der Kaiserin bildeten die Bearbeitungen des französischen, spanischen und italienischen Theaters den Kern des Repertoires. Natürlich erschien auch in den Werken der französischen Classiker, in Molières Komödien so gut wie in den Trauerspielen der Hanswurst, wo und wann er nur konnte. Als Nicolai 1761 Wien besuchte, konnte er mit Recht schreiben: die Cultur stände jetzt in Wien wie anno 1731 in Sachsen. Von Sturm und Drang des deutschen Dramas, von dem regen Leben des Mannheimer oder Weimarer Theaters war keine Spur zu entdecken. Die, ich möchte sagen, zwangsweise Fütterung der Wiener Theaterkreise mit fremder Kost hat einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die ganze Wiener Production geübt: Wir sind noch heute das Nachahmen und Bearbeiten nicht losgeworden, der spanische, italienische und französische Einschlag lebt noch heute in unserer Dramatik, soweit eben von einer österreichischen Dramatik die Rede sein kann.

Abb. 15. Maria Anna Jaquet die ältere. Stich von Mansfeld.

Aber auch das neue Regiment mußte bald einsehen, daß ihm kein besseres Los als allen seinen Vorgängern beschieden sei: das Gespenst des Bankerotts schlich unheimlich genug durch das oberste Theaterhofamt. Diesmal aber kam ein findiger Kopf auf ein glänzendes Mittel, das Deficit verschwinden zu machen, und dieses Mittel war die Errichtung einer kleinen Spielbank in Parterre. Mit dem Bescheide vom 9. Mai 1759 erlaubte die Kaiserin das Pharaospiel im Burgtheater gegen eine bestimmte Abgabe — sechs Ducaten pro Tisch — und es wurde in den Zwischenacten und während der Vorstellung eifrigst Bank gehalten, natürlich nur von standesgemäßen Personen.

Am 3. November 1761 brannte nach einer Vorstellung das alte Kärntnerthortheater nieder und nun übersiedelte das deutsche Schauspiel nothgedrungen ins Burgtheater, wo es bisher nur hie und da als Gast erschienen war. Allerhand Baupläne wurden entworfen, um ein neues schönes Gebäude, das alle Schauspiele in Wien hätte vereinigen sollen, unweit der Burg zu errichten, aber schließlich wurde das Kärntnerthortheater auf dem alten Fleck wieder aufgebaut und am 9. Juli 1763 eröffnet. Das Pharaospiel hatte das Vertrauen, das man in die Spielkunst des Adels gesetzt hatte, nicht enttäuscht: an 100.000 Gulden, über die Hälfte der Gesammteinnahmen, flossen jährlich aus dem Spielsaale in die Tasche der Direction. Trotzdem war Durazzo nicht mehr in Gnade. 1764 verschwindet er von seinem Posten und zu seinem Nachfolger wird Graf Wenzel

Digitized by Google

Spork ernannt. Ein trauriges Ereignis scheint nun auf einmal die Existenz des ganzen Burgtheaters in Frage zu stellen: am 18. August 1765 stirbt Kaiser Franz I. Die Franzosen wurden entlassen, die Deutschen erhielten nur halbe Gagen; es war eine trübe Zeit, die noch trüber wurde durch das Gerücht, dass eine Auflösung des Burgtheaters überhaupt geplant sei. Aber sein Theatervergnügen wollte sich der Adel nicht rauben lassen, und so tauchte auf einmal die Idee auf, das Burgtheater auf Subscription neu zu bilden. Ein Aufruf, in französischer und italienischer Sprache geschrieben, cursierte in Wien. Es sollten sechzig Antheilscheine zu hundert Ducaten ausgegeben werden, jeder Antheilscheinbesitzer Sitz und Stimme im Rathe haben, über alle Theaterangelegenheiten wäre geheim abgestimmt worden, die Geschäfte hätte ein mit Stimmenmehrheit gewählter Repräsentant geführt. Man wollte deutsches und französisches Schauspiel, Burleske, Oper und Ballet pflegen. Es fanden sich neunundsechzig Subscribenten und auf der Liste ist fast der ganze österreichische Hochadel vertreten. Aber der schöne Plan gieng in die Brüche und der Hof entschied sich für eine vorläufige Sperrung des Burgtheaters. Nur das Kärntnerthortheater wurde nach der Landestrauer wieder eröffnet und Hilwerding v. Wewen, der ehemalige Balletmeister des Burgtheaters erhielt die Direction. Unter ihm erreichte das Ballet einen unerhörten Aufschwung, und der Mimiker und Tänzer Noverre, ein genial veranlagter, mit glänzenden Fähigkeiten ausgestatteter Mann wurde bald der gefeiertste Liebling der Wiener. Noverre war der Typus des tragischen Tänzers. Aus den überschwänglichen Zeitungsberichten jener Zeit kann man sich heute ungefähr ein Bild seiner Kunst machen. Er scheint wirklich ein hervorragender Mimiker von großer Kraft des Gesichtsausdruckes und vollendeter Grazie der Bewegung gewesen zu sein.

Abb. 16 Catharina Jacquet als Elisabeth („Richard III.“). Stich von S. Mansfeld.

Hilverding nahm sich zum Theatersecretär einen sehr tüchtigen Menschen namens Klemm. Klemm war ein alter Wiener Journalist, in dessen Wochenblättern („Die Welt“ 1761 und „Der österreichische Patriot“ 1764) der Kampf, „hie regelmäßiges Schauspiel, hie Burleske“ tapfer geführt worden war. Diese Wiener Wochenblätter waren Nachahmungen der englischen Zeitschriften. Addisons „Spectator“ hatte vorbildlich gewirkt. Klemms Meister war offenbar Richard Steele. In der „Welt“ (gedruckt und verlegt bei Georg Ludwig Schulz, Universitätsbuchdruckerei in der Riemerstraße) führte Klemm vor allem einen tapferen Krieg gegen das Franzosenthum des Adels und für die Rechte der deutschen Sprache in Österreich. Er wirkte unermüdlich für Lessing'sche Ideen und hat das meiste für das Bekanntwerden Lessings in Österreich beigetragen. Aber Klemm war nicht nur Journalist, sondern auch Dichter. Er und Henseid, dazu auch Huber lieferten

Digitized by Google

Wiener Poſſen die Hülle und Fülle. Sie trachteten in ihren Stücken den Hanswurſt „regelmäßig und anſtändig“ zu machen. Aber auch ein Tragiker trat auf, der Feldmarſchall-Lieutenant Freiherr v. Ayrenhoff, ein trockener Schüler und Nachahmer Racines mit vielem guten Willen, wenig dichteriſchem Können und ſehr beſchränktem Kunſtverſtändnis. Ayrenhoff war ein leidenſchaftlicher Verächter Shakeſpeares. „Shakeſpeares Dramen,“ ſchrieb er, „ſind noch tiefer unter der Kritik als die allerſchlechteſten gothiſchen Gebäude.“ „Vom ſophokleiſchen Ödip bis zum Götz von Berlichingen gibt es keinen ſo ſchlecht durchgeführten, albernen, unmoraliſchen und verächtlichen Charakter als — Hamlet!“ Ayrenhoffs Stücke „Kleopatra“, „Irene“ wurden im Burgtheater viel gegeben. Am meiſten gefiel ſeine alberne Poſſe „Der Poſtzug“, von der Friedrich der Große ſagte: „Si Molière avait travaillé sur le même sujet, il n'aurait pas mieux réussi.“

Abb. 17. Stephanie der jüngere.
Nach einem Gemälde von Lange.

Klemm gieng auf die Reiſe, um Stücke zu erwerben und Schauſpieler zu bringen, aber er kam von der Reiſe mit leeren Händen heim. Die „großen“ deutſchen Dichter, wie Weiße u. a., hatten ihm Stücke verſprochen, die gefeierten Künſtler der deutſchen Bühnen hatten ihn nicht entzückt. Dem guten Hilverding gieng es wie allen anderen, er fühlte den Boden unter ſeinen Füßen wanken, und alles Geld, das er ins Theater hineinſteckte, wollte den zerrütteten Finanzen nicht recht aufhelfen.

Da erſchien plötzlich eine merkwürdige Figur auf der Bildfläche, eine Figur wie aus einem Abenteuerroman, aus dem Dunkel kommend, mit der Suggeſtionskraft des Glücksritters, mit den Allüren eines Condottiere des Lebens. Dieſer Mann, von dem Caſanova ein merkwürdiges Bild entworfen, hieß Giuſeppe D'Affliſio. D'Affliſio riß mit geſchicktem Griff die Herrſchaft an ſich. Es gab für den neuen Herrn viel zu thun und viel zu beſſern, denn die alten Lieblinge ſtarben aus; im December 1768 ſtirbt Weiskern im Jänner 1769 Prehauſer. Aber aus dem Publicum erhebt ſich eine Stimme, ein Berather, und wendet ſich mit Vorſchlägen an den Glücksritter, der plötzlich Theaterdirector geworden iſt und von dem Theater ſo wenig verſteht, wie irgendein Haudegen, der einmal eine Schöne geküſſt hat, von Liebe weiß. Dieſer ungerufene Berather iſt eine der merkwürdigſten Perſönlichkeiten im Theaterleben des alten Wien: Joſef v. Sonnenfels. Joſef von Sonnenfels, der Enkel des Berliner Stadt- und Landrabbiners Rabbi Michael, der Sohn Perlin Lippmanns aus Nikolsburg, hat im Wiener Geiſtesleben eine Rolle geſpielt, wie niemand vor, niemand nach ihm. Sein Wille war immer der beſte, lauterſte, größte; leider waren nicht alle Wege, die er gieng, geeignet, der nationalen Kunſt in Öſterreich zu nützen. Als er mit eiſernem Beſen das Dialekſtück, die Burleske aus dem Burgtheater hinausfegte, hatte er keine Ahnung, daſs er damit die eigentlich volksthümliche, bodenſtändige Kunſt aus dem Hauſe vertrieb, das aus dieſem Rohſtoff bei richtiger Wartung noch reichen Gewinn gezogen hätte. Erich Schmidt ſchreibt mit vollem Rechte in ſeinem

Digitized by Google

schönen Lessingbuche: „Man sage was man wolle über den bodenlosen Verfall der populären Schaubühne mit ihrer Roheit und Unzüchtigkeit, Unbildung und Formlosigkeit — im Grunde war Hanswurst doch die talentvollste, ja die einzig lebenskräftige Erscheinung der ganzen österreichischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts und die wienerische Volksposse ein köstlicher Besitz, der nach veredelnder Pflege, nicht nach pedantischer Ausrottung verlangte."

Soldat, Professor, Corporal, Lehrer der Staatswissenschaften an der Wiener Universität, Mann des Hofes und Journalist, Herausgeber einer Wochenschrift „Der Mann ohne Vorurtheil" und der „Briefe über die Wienerische Schaubühne" hat Sonnenfels mit allen Mitteln, mit der zähesten Energie und mit der Rücksichtslosigkeit des zielbewußten Mannes seine Reformen durchzusetzten versucht. Er war wirklich, wie ihn Gräffer nannte, ein „Inslebengreifer, Durchslebengreifer". Man hat ihn oft mit Lessing zusammen genannt, man hat oft versucht, eine Parallele zwischen ihm und Lessing zu ziehen; aber ein wichtiges Moment trennt die beiden: entstammten beide auch dem Volke, so war doch nur Lessing der richtige Volksmann; Sonnenfels sah im Adel nicht nur den Factor, den Bestimmer und den Genießer der Kunst, er sah in der Mitarbeit des Adels auch das einzige Moment, das der Kunst vorwärtshelfen könne! Er schrieb: „Das Mißfallen der Großen und des Adels ist allein imstande, die schändlichen Mißgeburten von der Schaubühne zu verdrängen; der Interim muß angewendet werden. Fordern Sie keine Geldbörsen, keine Brillantringe für ihre nationalen Dichter zur Belohnung, ein einziges Wort zum Lobe des Dichters aus dem Munde eines Kaunitz, ein Lächeln der Grazie Liechtenstein muß mehr Sporn, mehr Belohnung sein, als alles Gold der Welt." Dieser fundamentale Irrthum Sonnenfels' deckt sich ja mit dem eigenen Programm des Burgtheaters. Heute rächt sich das Princip. In richtiger Erkenntnis hatte Lessing die Augen seines Volkes auf Shakespeare gerichtet. Sonnenfels empfand, so deutsch er zu empfinden glaubte und so deutsch er sich gab, mehr französisch; ihm entsprachen die Classiker Corneille und Racine am meisten. In einer von Sonnenfels verfaßten Relation

Abb. 18. Jean Georges Noverre.
Nach Guerin gestochen von B. Roger, Paris.

Digitized by Google

der Schauspieler an den Kaiser heißt es als Hauptpunkt: „Die französische Bühne müsse als ein Muster, nach welchem sich die deutsche Bühne bilden soll, erhalten werden.“ Zu Shakespeare fand er kein Verhältnis. In seinen „Briefen über die wienerische Schaubühne“ schrieb er unterm 14. Mai 1768: „Niemand kann vielleicht so sehr nach der Art des unschicklichen Witzes, als eben Shakespeare, dieses abenteuerliche Genie, welches sehr oft in einem und demselben Stücke die zwei äußersten Empfindungen ohne Mittelband vereinigt und den Leser mit Thränen in den Augen zu lautem Gelächter nöthigt. . . . Shakespeares Stücke sind also immer Ungeheuer, wo der Held, der nur itzt in Gold und Purpur erschien, mit pöbelhaften Reden der Schänke zuwandert, worin wider Wahrscheinlichkeit, Sitten und Anstand verstoßen wird, und die bei allen den Flammen des tragischen Genies mehr bewundert als nachgeahmt zu werden verdienen.“ Sonnenfels war in Sache des Geschmackes in vielen Dingen Lessings reinster Widerpart, und daher kommt es auch, dass Lessing gar nichts für ihn übrig hatte und mit ziemlicher Geringschätzung von ihm spricht, obzwar Sonnenfels mit glühenden Worten das Erscheinen von Lessings „Minna“ begrüßte und in ihrem Dichter den Schöpfer der deutschen Theatersprache erkannte. Sonnenfels war maßlos eitel und bei aller Anerkennung seiner für die damalige Zeit fortgeschrittenen Gesinnung kann man in ihm den ersten Typus jenes seltsamen politischen Menschenschlages erkennen, der in Österreich die liberale Partei geheißen wird. Wie das Wort „liberal“ zu dem Worte „freiheitlich“, so verhalten sich ungefähr Sonnenfels' Bestrebungen zu denen Lessings; aber wenn man auch heute, nach aller Überschätzung, die diesem Manne zutheil geworden ist, ihn von einem richtigen Standpunkte aus betrachten muss — seine Verdienste um das Geistesleben in Wien, seine Verdienste vor allem um die Ausgestaltung des Burgtheaters müssen anerkannt werden. Er war in einer kritischen Periode die Seele des Burgtheaters und wenn man die Tradition des Hauses in ihre letzte Wurzel zurückverfolgt, so kommt man auf die Sätze, die Sonnenfels ihm als Programm mitgegeben.

Abb. 19. v. Ayrenhoff.
Stich nach einem Gemälde von Lange.

Dem edlen Herrn D'Afflisio stieg trotz aller guten Rathschläge Sonnenfels', trotz aller Versuche, die Leute ins Haus zu locken, das Wasser bis an den Hals. Als die Noth am größten war, fand er in dem Bankhause Bender & Co. eine Hilfe, und eine Zeitlang war es thatsächlich eine Bankfirma, die die Geschicke des Burgtheaters in Händen hatte. Aber schon nach sechs Monaten figurierte diese literarische Episode mit einem Deficit von 25,000 Gulden in den Büchern des Hauses und der Chef löste kurz entschlossen die gefährliche Verbindung. D'Afflisio stand wieder vis-à-vis du rien und suchte in ganz Wien nach neuen Opfern; und er war glücklich genug, geldkräftige Leute zu finden: seine neuen Compagnons waren Francesco Lopresti, der Sohn jenes Baron Lopresti, der schon einmal in der Geschichte des Burgtheaters eine Rolle gespielt hat, und Ritter v. Gluck. Gluck, der am 11. October 1769 in die Compagnie trat, hätte mit einem Viertel des Nutzens am Reingewinn betheiligt werden sollen, aber Gluck theilte das Schicksal seiner Genossen und Vorgänger und musste für die kurze Epoche seiner directorialen Herrlichkeit

Digitized by Google

mit schwerem Golde büßen. Der große Gluck hatte bei allen Rathschlägen, die er dem Director gab, eine recht unglückselige Rolle gespielt. Er kam auf die Idee, die deutsche Truppe ganz aufzulösen, die regelmäßigen Schauspieler zu entlassen und das Burgtheater zu einer Karawanserei durchziehender fremder Banden zu machen. Nun regnete es bei Hofe Promemoria, Eingaben und Bittschriften. D'Affligio schrieb, das regelmäßige Schauspiel bringe ihn um. Er könne einem hochverehrten Adel nicht die verlangte und gewohnte Opernkost bieten, wenn er auf der anderen Seite immer zuschießen müsse. Man sollte ihn um Gotteswillen von dem deutschen Schauspiel erlösen. Und um thatsächlich zu beweisen, wie elend die deutsche Literatur seiner Zeit daran sei, welches Elend seinen Untergang verschulde, hatte er in beweglichen Worten der Kaiserin den Zustand jener Literatur geschildert. Ich kann es mir nicht versagen, einiges aus dieser Eingabe hier folgen zu lassen. D'Affligio schrieb:

„Der Pächter der Schauspiele erkühnet sich, einige allerunterthänigste Vorstellungen zu machen, die das deutsche Theater betreffen: der Zustand desselben, so wie er vor Augen liegt, muss jedem Unternehmer, er sei, wer er wolle, den größten Schaden verursachen, aus folgenden Gründen: Das gegenwärtige Repertorium der gelernten Stücke ist:

1. „Der blinde Ehemann", gefällt nicht, 2. „Der Graf Olsbach", gefällt, 3. „Alzire", zu oft gesehen, 4. „Der Weiberfeind", mittelmäßig, 5. „Minna v. Barnhelm", gefällt, 6. „Der poetische Dorfjunker", zu oft gesehen, 7. „Amine", mittelmäßig, 8. „Zayr", zu oft gesehen, u. s. w., u. s. w. Vierundvierzig große Stücke machen das ganze Repertorium des deutschen Theaters aus. Davon haben sechs gänzlich missfallen, mit denen man sich nicht mehr vor die Augen des Publicums wagen darf und die vollkommen umsonst gelernt sind; zu denen kommen zehn Stücke, aus dem Französischen übersetzt, die alle hier auf dem französischen Theater gangbar sind, wo man sie lieber im Original als in der Copie sieht, welche also so wenig als möglich eintragen . . . diese zehn Stücke dazu genommen, bleiben also im ganzen Repertoire noch 28 Stücke übrig. Unter diesen sind neun von dem Publicum mittelmäßig aufgenommen worden, das ist, die bei den Vorstellungen etwas getragen haben, bei den künftigen aber nichts mehr bringen oder doch so unendlich wenig, dass der Verlust des Unternehmers bei den Vorstellungen dieser Stücke klar am Tage liegt, wie alles die Casse bezeuget. Die Anzahl der guten beläuft sich nun noch auf neunzehn Stücke . . . Diese sind also sein ganzer Vorrath, mit denen soll er seinen Schaden ersetzen . . . Man wird sich also bestreben müssen, neue Stücke nach und nach auf das Theater zu bringen. Dies sind entweder hier oder in Teutschland verfertigte oder Übersetzungen. Die Übersetzungen, und zwar die aus dem Französischen, sind, wie schon bewiesen worden, für die Impresa von keinem Nutzen, die Stücke, die in anderen Provinzen deutsch verfertiget werden, sind in sehr geringer Anzahl und dann, weil die auswärtigen Autoren auf die Sitten ihrer Stadt gearbeitet haben, für uns meistentheils unbrauchbar . . . Die Stücke, die in Österreich verfertiget werden, sind noch die einzigen, auf die der Pächter einige Rechnung machen kann, allein auch da sind nur diejenigen für ihn nützlich, die komisch sind und auf die hiesigen Sitten zielen . . . Zur Erlernung solcher Stücke muss nun der Pächter seine Zuflucht nehmen, und hier hat man gesehen, dass die Acteure unter drei oder vier Wochen niemals ein Stück vollkommen gut auswendig gelernt haben."

Nach all diesem Jammer kommt dann der Director zu dem Schlusse, dass doch die extemporierten Stücke die besten, zugkräftigsten seien und man ihnen wieder einen Spielraum im Repertoire lassen müsse. An Allerhöchster Stelle fand dieses Promemoria einen energischen Gegner an dem hochgebildeten Staatsrathe Gebler, der selbst in den Künsten dilettierte, mit manchem seiner Stücke auch hübschen Erfolg errang und im Stillen für das Burgtheater fast soviel gethan hat wie Sonnenfels. Einstweilen berief aber D'Affligio Kurtz-Bernardon zurück. Er kam und fiel ab. Von dieser Seite war also auch keine Rettung, und so stürzte denn D'Affligio am 31. Mai 1770. Er verschwand spurlos, und das Gerücht will wissen, dass er als Galeerensträfling geendet hat. Trotz der zerrütteten

Digitized by Google

Finanzen, trotz der immensen Schuldenlast, die er hinterließ, fand sich noch ein Tapferre, der das Amt auf sich nehmen wollte, theils, weil er viele Recepte D'Affliſios beſaß, theils, weil er glaubte, durch pecuniäre Opfer sich dem Hofe und dem Adel gefällig zu machen, und gewiſs nicht zum geringſten Theile unter der ſuggeſtiven Kraft, die das Amt eines Theaterlenkers auf Kunſtliebhaber, die Geld haben, immer ausgeübt hat. Dieſer reiche Mäcen war der ungariſche Graf Kohary. Obzwar Kohary nominell nun Director hieß, ſo war doch Kaunitz eigentlich der Mann, der alle Fäden in Händen hatte, und ſo dictierte eines Tages Kaunitz dem guten Kohary ein Geſuch, das natürlich als Koharys eigenſte Eingebung gelten ſollte: die Kaiſerin möge ihn — das heißt Kaunitz — zum Protector der Theater in Wien ernennen. Auch Kohary begann nach kurzer Zeit alle möglichen Hilferufe auszuſtoßen, und er kam auf die ſonderbarſten Ideen, ſonderbar für einen Cavalier ſeines Schlages und für einen Director des Burgtheaters, um ſich zu helfen. Er bat die Kaiſerin, ſie möchte ihm ein Privilegium für den Verkauf von Kaffee ertheilen, und er ſetzte ihr ausführlich auseinander, was für Geſchäfte er machen könnte, wenn er den Kaffee, der in Wien ihm auf 51 Kreuzer käme, um 57 Kreuzer verkaufen würde. Zu ſeinem Leidweſen gieng aber die Kaiſerin auf den Vorſchlag, dem Burgtheater durch ein Monopol zu helfen, nicht ein. Kohary ſah den Krebsſchaden des Burgtheaters im Gegenſatze zu ſeinem Vorgänger nicht in der deutſchen, ſondern in der franzöſiſchen Truppe, und er wiederholte jeden Augenblick die Bitte, man möge ihm erlauben, die franzöſiſche Komödie aufzulöſen. Geſchähe dies nicht, ſo wäre ein Bankerott unvermeidlich. In dieſem Kampfe, der ſo recht eigentlich das deutſche Schauſpiel zum Herrn des Theaters machte, war Sonnenfels ein wichtiger Factor. Kohary hatte nämlich gleich zu Anfang ſeiner Regierungsthätigkeit ein Comité eingeſetzt, beſtehend aus Sonnenfels, der eben zum Cenſor eingeſetzt worden war, Hering, dem Leiter der deutſchen Truppe, und Gouthier, dem franzöſiſchen Regiſſeur. Im Namen Koharys richtete Sonnenfels einen Appell „eine Nachricht von der neuen

Abb. 20. Joſef von Sonnenfels. Stich von Quirin Mark 1783.

Digitized by Google

Theatral-Direction" an das Publicum, in der er die Bestrebungen des Theaters kurz auseinandersetzte. Seine Ausführungen gipfeln in einer Betonung des deutschen Schauspiels, das ist „des Schauspiels der Nation". Dann heißt es weiter:

„Man wird es daher weder an Aufwand, noch an Sorgfalt fehlen lassen, eine Gesellschaft gewählter Schauspieler zusammenzubringen. Sie werden, um sich den nöthigen Anstand zu eigen zu machen, in der Hauptstadt häufige Muster vor Augen haben, die Schauspielerinnen werden an der Dame, die Schauspieler im Kreise der Cavaliere die Urbilder zur Leichtigkeit des Umganges und zur feinen Höflichkeit studieren können, und wir haben von der Güte des hiesigen Adels zu erwarten, er werde sich um das National-Schauspiel nicht allein durch seinen Schutz verdient machen, sondern auch an der Bildung des Schauspielers näher Antheil nehmen. In den Schauspielen wird man sich einer beständigen Abwechslung befleißigen. Das scherzhafte Lustspiel wird das herrschende unserer Schaubühne sein. Trauerspiele, rührende Stücke wollen wir gleich der Würze sparsam mit untermengen. Für jedes neue Trauer- oder Lustspiel erbietet man sich dem Verfasser gegenüber zu einer Erkenntlichkeit von hundert Gulden, für kleinere Stücke von der Halbscheit."

Abb. 21. Christoph Ritter von Gluck.

Ferner versprach man eine bessere Eintheilung der Sitzplätze. Auch für das Ballet sollte gesorgt werden. Der Mann, der diese Worte wie eine Beleidigung der Kunst in Wien empfand und sich in der bissigsten und boshaftesten Weise darüber lustig machte, war Kaunitz. Und nun entstand ein merkwürdiger Kampf zwischen zwei Männern, die beide um die Macht über das Theater rangen. Sonnenfels trat für das deutsche, Kaunitz für das französische Schauspiel ein, und die Person, an die sich beide wandten, von deren Lippen das Urtheil in diesem Streite gesprochen werden sollte, war Kaiser Josef. Der Censor Sonnenfels schien einstweilen im Vortheil zu sein. Er hatte ein schwieriges Amt, die Censur zu verwalten, und er that dies mit Umsicht und mit Geschmack. Die Aufgabe der Censur war vor allem, das Extemporieren zu verhüten. In dem Promemoria, das Sonnenfels bei Antritt seines Censoramtes dem Kaiser vorlegte, erschien es ihm nöthig, „durch eine beigesetzte Strafe die Wirksamkeit zu ertheilen und den Schauspielern andeuten zu lassen: Dass derjenige, der es wagen sollte, etwas in das Stück hinein zu extemporieren, ohne Ausnahme auf die durch den Censor an seine Behörde gemachte Anzeige das erstemal mit Arrest belegt, das zweitemal aber ganz von dem Theater werde abgeschafft werden". Die Stücke sollten auf ihre Wohlanständigkeit durchgesehen werden, um alles zu verhüten, was gegen Religion, Staat oder gute Sitte verstoßen konnte, offenbaren Unsinn auszumerzen u. s. w. „Die Einführung einer Censur," heißt es in dem citierten Promemoria,

Digitized by Google

„iſt ohne Zweifel weiter ausſehend, als ſie bisher überhaupt betrachtet worden. Die Bildung der Nation, nicht von Seite des Geſchmackes allein, ſondern auch der Sitten, des Umganges, die Achtung der Fremden, welche von der Schaubühne auf die Sitten ein Urtheil fällen, mithin in einiger Beziehung ſelbſt der Ruhm der Monarchen, die entweder die geſitteten Schauſpiele beſchützen oder ſittenloſes Zeug dulden, und ihre Unterthanen, wenn ich ſo ſagen darf, dadurch abbrutieren laſſen, ſind damit in Verknüpfung." Aber Sonnenfels blieb nicht lange Theatercenſor; er wurde bald, nachdem er ſein Amt angetreten hatte, deſſen wieder enthoben. Ja, auch die Bücherencenſur nahm man ihm ſpäter. Die Machinationen Kaunitz' ſcheinen alſo doch im kleinen Intriguenſpiel des Hofes geſiegt zu haben. Die Unverträglichkeit, die Anmaßung Sonnenfels' hatten ihm viel Feinde geſchaffen, die alle eifrig gegen ihn ſchürten und arbeiteten. Mit dem Sturze Sonnenfels' als Cenſor gieng auch ſeine Macht und ſein Einfluſs verloren; aber die kurze Zeit ſeiner Thätigkeit hatte genügt, dem Kaiſer vielfach Anregungen zu geben und in die Bruſt des noch jungen Monarchen Keime zu pflanzen, die zum Heile der Kunſt bald aufgehen ſollten. Ich glaube, allem, was Sonnenfels gethan und geſchrieben, iſt weniger Bedeutung beizumeſſen, als gerade dieſem Einfluſs an höchſter Stelle.

Abb. 22. Tobias Philipp Freiherr von Gebler. Stich von Mansfeld.

Kohary behielt endlich Recht; die franzöſiſche Truppe löste ſich auf, im Februar 1772 nahm ſie von Wien Abſchied. Und nun ſchien es, als würde wirklich das Burgtheater ſeiner Miſſion, ein deutſches Schauſpielhaus zu ſein, gerecht werden. Es war auf dem beſten Wege dazu, denn an ſeine Spitze ſollte der Mann geſtellt werden, der gewiſs damals am beſten geeignet geweſen wäre, Director einer großen Schaubühne zu werden, nämlich G. E. Leſſing. Schon zur Zeit, als die Compagniefirma Bender am Ruder war, ergieng ein Ruf an Leſſing, er möge nach Wien kommen, um dort Burgtheaterdirector zu werden. Der Antrag war im weſentlichen ungefähr dem gleich, der ſeinerzeit Goldoni gemacht worden war. Er hätte jährlich zwei Stücke zu liefern gehabt und man wollte

Digitized by Google

ihm dafür ein Gehalt von dreitausend Gulden bestimmen. Aus der Sache wurde nichts. Seine Wiener Freunde und Verehrer ließen ihn aber nicht aus den Augen, offen trat Sonnenfels, im Stillen Gebler für ihn ein. Beiden mißtraute Lessing und für Sonnenfels hatte er sogar scharfe Worte der Verachtung und der Geringschätzung. Eva König, Lessings Braut, kam im Frühjahre 1770 nach Wien und in ihrem Briefwechsel mit Lessing lassen sich die Phasen der zweiten Berufung am besten verfolgen. Im Jahre 1771 wurde

Abb. 23. Kaiser Joseph II.

wieder eifrig mit ihm verhandelt. Professor Sulzer und der junge Baron van Swieten, Österreichs Gesandter in Berlin, waren die Mittelsmänner. Man wollte ihn um jeden Preis in Wien haben und Lessing antwortete, man könne auf ihn rechnen, „wenn der Vorschlag nicht das Theater betreffe; nur mit dem Theater möchte er nichts zu thun haben, wenigstens solange nicht, als es unter einem Impresario stehe und nicht unmittelbar vom Hofe abhänge.“ Hier waltete ein seltsames Mißverständnis, dessen Ursprung lehrreich aufzudecken ist. Einer Anregung des Grafen Philipp Wellsperg, kaiserlichen Geschäftsträgers

in Kopenhagen folgend, hatte Klopstock im Jahre 1768 die Idee ausgearbeitet, in Wien eine Akademie für Kunst und Wissenschaft zu gründen. Lessing wusste von diesem Plane. Wien hätte der Mittelpunkt des literarischen Deutschland werden sollen. Man wollte Preise stiften für dichterische Leistungen, wollte Talente suchen und fördern, Lessing und Gerstenberg als Dramaturgen an die Spitze des Burgtheaters, als der deutschen Nationalbühne, stellen. Aber all das waren — Phantasien Klopstocks, mit denen sich der Kaiser nie ernstlich beschäftigte. Als auf alle Urgenzen Klopstocks aus Wien keine Antwort kam, gab er endlich 1770 schweren Herzens seinen Traum auf. Lessing aber glaubte immer noch an die Möglichkeit, eine solche Akademie zu gründen. . . Die Unterhandlungen betreffs der Übernahme der Burgtheaterdirection führten zu keinem Resultate, Lessing bekundete immer deutlicher eine ausgesprochene Aversion gegen Wien, gegen die Wiener Kunst und vor allem gegen die leitenden Männer. Ein drittesmal wurde bei Lessing angeklopft, als er im Jahre 1775 persönlich nach Wien kam. Er empfieng hier soviel Ehre und Würdigung, als Wien nur je einem fremden Dichter zu bieten vermochte. Als er am Ostermontag das Burgtheater besuchte — man gab „Merope", nach Voltaire und Maffé von Gotter bearbeitet — schrieb die „Real-Zeitung": „Die Vorstellung dieses Stückes ist durch die Gegenwart des größten dramatischen Dichters und Kunstrichters, Herrn Lessing, der sich ein paar Wochen hier aufhielt, merkwürdig geworden. Zween Tage darauf ist ihm zu Ehren Emilia Galotti und am folgenden Tage der Hausvater, dessen vortreffliche Übersetzung wir ihm gleichfalls verdanken, aufgeführt worden." Er wurde von den Majestäten in jeder Weise ausgezeichnet, hatte mehrere Audienzen bei Kaiser Josef, aber er wollte sich nicht halten lassen.

Abb. 24. Lessing. Nach dem Gemälde von A. Graff.

Mit Kohary gieng es rasch bergab. Er hatte nur mehr einen Schimmer von Macht, der Instanzenzug, der nie mehr aus dem Burgtheater schwinden sollte, hatte ihm nach und nach alle Agenden entzogen. Da war als Höchstcommandierender der Fürst Kaunitz, nach ihm kam dann der Präses der Theatraldirection Graf v. Spork, dann kam der Graf Rohary, dann kam der Director v. Hering, dann der ökonomische Oberaufseher v. Pröbstl und der Nachfolger Sonnenfels', der neue Censor Franz v. Hägelin. Unter verschiedenen Namen haben sich diese Ämter bis auf den heutigen Tag erhalten und mancher Krebsschaden im heutigen Burgtheater beruht auf der Trennung der Ressorts. Dadurch wurde der Mechanismus des Theaterbetriebes schwerfällig, dadurch wurde der Intrigue und dem Klatsch, der

Digitized by Google

Protection und der Liebedienerei Spielraum gegeben. Jeder Director hatte mit diesen geheimen „Einflüssen“ schwer zu kämpfen.

Im October 1772 erließ Kohary eine neue Publication an das Publicum, in der er, allerdings nicht mehr mit der Emphase Sonnenfels', dem Publicum im Burgtheater wöchentlich drei deutsche Komödien und dreimal Opera bulfa versprach. Aber die Cassen blieben leer. Im Jahre 1773 wusste Kohary vor Gläubigern nicht mehr aus noch ein, und er ersuchte selbst um Sequestrierung des gesammten Unternehmens. Graf Keglevich wurde Sequester, Heufeld wurde mit der Leitung der Komödie betraut, und da Graf Spork zum Statthalter von Galizien ernannt worden war, folgte Obersthofmeister Fürst zu Rhevenhüller ihm in der Würde des General-Spectakeldirectors. Aber nichts vermochte den Ruin des Unternehmens aufzuhalten. Im Jahre 1776 erkannte Keglevich, dass da nichts mehr zu machen sei und im selben Jahre wurde der Pachtcontract des Grafen Kohary mit dem Hofe endgiltig gelöst. Das ganze Theaterpersonal, die Oper und das Ballet wurden entlassen, es blieb nichts übrig als die deutsche Truppe. Und die deutsche Truppe wurde nun in den eigentlichen Dienst des Hofes gestellt, die Schauspieler waren Hofbedienstete, waren Hofschauspieler, das Theater wurde zum Nationaltheater umgewandelt, und Kaiser Josef war es, der, indem er dies that, den Eingebungen des gefallenen Sonnenfels folgte. Kaiser Josef sah im Theater vor allem ein moralisches Institut, ein Werkzeug der Aufklärung, ein Mittel seiner socialen Reformen. So unermüdlich er für sein Theater wirkte, der Literatur wie den Literaten stand er eigentlich kühl, ja theilnahmslos gegenüber. Ihn absorbierte völlig die Politik. So blieb denn seine Epoche, so fruchtbar und reich an socialer Arbeit, Anregung und Aufklärung, für die dramatische Kunst in Österreich ohne Förderung und ohne Ergebnis.

Abb. 25. Fürst Rheevenhüller.
Stich nach einem Gemälde von F. Lippoldt.

Digitized by Google

III.

Man trat mit allen möglichen Vorſchlägen an den Hof heran, das Theater ſollte verpachtet werden und eine Menge Leute mit und ohne Geld, mit und ohne Namen waren unter den Bewerbern zu finden; aber Kaiſer Joſef blieb bei ſeiner Abſicht, das Theater in eigener Verwaltung zu führen, d. h. nur die Geldgebarung, „die Ökonomie“, wie man ſagte, ſollte direct vom Hofe aus geleitet werden, die künſtleriſche Direction legte der Kaiſer in die Hände der Schauſpieler ſelbſt. Ihm ſchwebte dabei offenbar das Statut der

Abb. 23. Fr. L. Schröder. Aquatinta von S. Bendixen.

„Comédie Française“ vor, und auf dieſer erſten Einrichtung des künſtleriſchen Dienſtes baſiert das Getriebe im Burgtheater noch heute. Die älteren Mitglieder der Bühne bildeten eine Verſammlung, die allwöchentlich zuſammenkam, über Annahme, Aufführung der Stücke, Rollenbeſetzung, Verkehr mit Dichtern u. ſ. w. entſchied. Es wurde über die Annahme von Stücken mit weißen und ſchwarzen Bohnen abgeſtimmt. Secretär dieſer Verſammlung, gleichzeitig auch Mittelsmann mit den Hofämtern und der Oberdirection, die in den Händen des erſten Oberſthofmeiſters Fürſten Khevenhüller lag, war ein ſogenannter Wöchner. Dieſe Wöchner behielten ihr Amt nur eine Woche lang und gaben es dann einem Collegen weiter.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Als einzige Directive in ihren künstlerischen Agenden hatte der Kaiser durch Fürst Khevenhüller der Truppe erklären lassen, er wünsche, dass in seinem Theater, das er zu einem Hof- und Nationaltheater erklärt habe, „von nun an nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgerathene Übersetzungen aus anderen Sprachen aufgeführt werden sollen, und dass die Schauspieler bei der Wahl neuer Stücke nicht auf die Menge, sondern auf die Güte derselben Bedacht zu nehmen haben".

Am 8. April 1776, am Ostermontag, wurde das Hof- und Nationaltheater mit den Lustspielen „Die Schwiegermutter" und „Die indische Witwe" eröffnet (siehe den Theaterzettel). Am 13. April wurde „Minna von Barnhelm" gegeben, am 4. Mai „Der Barbier von Sevilla" von Beaumarchais. Wenige Tage später trat ein Wechsel in der Hofdirection ein: Fürst Khevenhüller starb und sein Nachfolger wurde Fürst Franz von Orsini-Rosenberg. Zwischen dem Fürsten und der Schauspielerversammlung, respective ihrem regelmäßigen Delegierten war ein Hofrath des Obersthofmarschallamtes, Freiherr v. Kienmaier, mit dem Titel eines Hoftheater-Vicedirectors, der Vermittler. Die Truppe bestand hauptsächlich aus den Herren Heyderich, Jaquet, Stephanie dem älteren, Ignaz Preinfalk, J. H. F. Müller, Gottlieb Konrad Steigentesch, Stephanie dem jüngeren, Josef Lange, Josef Weidmann, J. B. Berg-op-Zoomer und den Damen Madame Friederike Weidner, Jaquet der älteren, Anna Stephanie, der berühmten, maßlos gefeierten Johanna Sacco, dem ersten Star des Burgtheaters ꝛc. Das Repertoire begann sich — allerdings mit bedeutender Verspätung — dem Spielplane der Bühnen in Deutschland anzupassen; wir begegnen Lessings Stücken „Sarah Sampson", „Minna", „Emilia Galotti", „Philotas"; Shakespeare beginnt eine breite Rolle einzunehmen mit „Romeo", „Hamlet", „Lear", „Othello", „Viel Lärm um nichts", sogar Goethes „Clavigo" und Schillers „Fiesco" tauchen auf. Zwischendurch gibt man leichte Ware nach dem Französischen, deutsches Schultrauerspiel von Weiße und Genossen, lustige Stücke von Schauspielern und die Kleinigkeiten des täglichen Bedarfes. Müller geht auf Reisen, um neue Schauspieler zu erwerben, und Fürst Kaunitz selbst rüstet ihn mit den nöthigen

Abb. 27. Johanna Sacco. Nach dem Gemälde von Hickel (Ehrengallerie des Burgtheaters.)

Digitized by Google

Anweisungen aus. Auf Liebhaber soll er vor allem achtgeben. In dem Geleitwort, das ihm Kaunitz mitgibt, heißt es ausdrücklich: „Er soll vorzüglich auf Jugend, Wuchs, edlen Anstand und reine Mundart sehen. Derselbe dürfe keinen hervorstehenden Bauch haben, sein Gang soll fest und nicht schleppend sein, kurz er müsse durch Anmut seiner Jugend den Schimmer hervorbringen, den man im Schauspieler suche." Müller besuchte auch Lessing und brachte von ihm manchen guten Rath mit nach Hause. „Ich bekenne," sagte ihm Lessing, „ich war gegen die Wiener Bühne eingenommen, da ich in verschiedenen Flugschriften nicht die besten Beschreibungen davon las. Ich bin, da ich sie nun selbst gesehen habe, von meiner vorgefassten Meinung zurückgekommen. Noch fehlt vieles, doch ist sie besser als alle, die ich kenne. Vorzüglich fiel mir der verschiedene Dialekt unter ihnen auf, er macht das Ganze so disharmonisch". Auf die Frage Müllers, wie dem abzuhelfen sei, antwortete Lessing: „Durch eine Schule. Machen sie ihrem Kaiser Vorstellungen, ein Theater-Philanthropin zu errichten, so wie der Churfürst von der Pfalz gegenwärtig eine Singschule gestiftet hat, die viel Gutes verspricht". (J. H. F. Müller's Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne. Wien 1802, gedruckt bei J. B. Wallishauser.)

Abb. 28. J. H. F. Müller. Nach einem Gemälde von Hickel. (Ehrengallerie des Burgtheaters.)

Aber es scheint mit dem Schauspiel doch nicht recht gegangen zu sein, denn schon im Jahre 1777 musste sich das Schauspiel mit der Oper und dem Singspiel in das Repertoire theilen, und später kam auch wieder das Ballet im Burgtheater zu Ehren. In der Theaterrepublik der Schauspieler gährte es bedenklich. Man kann sich unschwer vorstellen, wie bewegt diese vielköpfigen Versammlungen waren und wie unendlich schwierig es war, in irgend einer Sache zu irgend einem Entschlusse zu gelangen. Die Versammlungen wurden zu Brutstätten des Klatsches und der kleinlichsten Intriguen. Und weil man durch all das gar nicht mehr zu ernster Arbeit kam, war man bald genöthigt, den — Damen den Zutritt zu den Versammlungen zu untersagen.

Der Kaiser beschäftigte sich inzwischen eifrig mit der Durcharbeitung eines Statuts, eines sogenannten Theatergesetzes; nach vielen Wandlungen bekam dieses endlich eine codificierte Gestalt. Die hervorragendsten Schauspieler (Weidmann, Lange, die beiden Stefanie) wurden dabei um ihre Meinung gefragt. Gestützt auf ihre ausführlichen Gutachten wurde das Gesetz durchberathen.*) Das wichtigste Element des neuen Statuts war die Abschaffung des wöchentlichen Turnus und die Einsetzung eines ständigen Ausschusses. Dieser Ausschuss sollte aus fünf Mitgliedern, die auf ein Jahr gewählt wurden, bestehen. Diese Ausschussmitglieder hießen zuerst Inspicienten, später Regisseure; ihre Machtvollkommenheit umfasste alle Obliegenheiten der künstlerischen Leitung, die Oberdirection gab ihren Beschlüssen nur die Sanction. Wie bekannt, besteht die Einrichtung der Regisseure noch heute. So oft in

*) Über die internen und intimen Vorgänge in den „Versammlungen" wie über die Enquête vgl. Teuber's sehr interessantes Actenmaterial (a. a. O., II. Bd.).

Digitized by Google

den letzten fünfzig Jahren ein Director ans Ruder kam, versuchte er, an dieser alten Einrichtung zu rütteln, aber es blieb bei dem Versuche. Nach und nach verloren die Regisseure allerdings ihre entscheidende Macht und wurden auf berathende Mitwirkung beschränkt, aber bis in den Anfang der Ära Burckhard cursierten neue Stücke vor ihrer endgiltigen Annahme bei den Regisseuren, und noch heute geben die Regisseure, allerdings nur bei den angenommenen Stücken, ihr Votum bezüglich der Besetzung der Reihe nach ab. Die Regie der Aufführungen liegt ebenfalls noch heute in den Händen der Regisseure. Der Dienst ist jetzt monatlich und besteht nebst diesen Agenden, nebst dem Besuche der allwöchentlich Freitag stattfindenden Regiesitzung auch in einer Art von Repräsentation dem Publicum

Abb. 29. Brockmann als Hamlet (Schauspielscene). Nach Chodowiecki.

gegenüber; der diensthabende Regisseur dankt für den abwesenden Dichter, verkündet eventuelle Krankheitsfälle oder Verhinderungen, oder bittet für einen plötzlich unpäßlich gewordenen Schauspieler um Entschuldigung; er hat die Polizeigewalt hinter der Scene während der Aufführung; kurzum, er ist eine Art von Hausofficier. Gewiss hat diese Einrichtung ihr Gutes, und ihre repräsentative Seite möchte ich nicht missen. Aber sie hat einen schweren, heute immer mehr fühlbar werdenden Nachtheil: ein Theater vom Range des Burgtheaters kann heute ohne eigentlichen Oberregisseur nicht bestehen, und es ist eine Unzukömmlichkeit, die nur bei wandernden Theatertruppen und im — Burgtheater vorkommt, dass der mitspielende College auch gleichzeitig die Regie führt. Ihm sind durch collegiale Rücksichten und vielleicht auch durch mancherlei Vorurtheil die Hände gebunden,

Digitized by Google

ihm fehlt, wenn er oben auf der Scene steht, der Blick für das Ganze, und das Studium der Rolle nimmt ihn so in Anspruch, dass ihm für die Regiethätigkeit die nöthige Zeit mangelt. Der Einsetzung eines Regisseurs haben sich immer die ihre Macht eifrig

Abb. 30. Vorstellung des alten Burgtheaters. Gemalt von Jäger.

wahrenden Regisseure des Burgtheaters entgegengesetzt; früher oder später wird es aber entschieden dazu kommen müssen. Ungerecht wäre es freilich hier nicht zu sagen, dass die vom Jahre 1770 bis heute ununterbrochene Reihe von Regisseuren, die immer auch die besten Schauspieler des Hauses waren, eines dem Burgtheater erhalten haben — die Tradition; sie gieng von einem Regiecollegium auf das andere über, und so ist das Burgtheater heute wohl die

Digitized by Google

einzige deutsche Bühne, die eine Tradition besitzt, eine Tradition, die in ihren Grundzügen zurückgeht auf die alten Meister der deutschen Schauspielkunst, auf die Hamburger Schule, deren Beste Müllers Vermittlung nach Wien brachte. So wurden Friedrich Ludwig Schröder und sein Schüler Brockmann von großer Bedeutung für das Burgtheater. Schröder, seinerzeit wohl der natürlichste und kunstverständigste Schauspieler Deutschlands, kam 1781 von Hamburg nach Wien. Er hatte am Burgtheater die höchste Gage (2550 fl.). Schröder riss das Publicum durch seine von allem falschen Pathos freie Spielweise hin. Predigen und Declamieren war damals im Burgtheater zu Hause. Aber Schröder vertrug sich nicht mit dem Ausschusse. Ein heimlicher Krieg seiner Collegen gegen ihn führte zu seinem Austritte. Eduard Devrient schrieb in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“: „Der Einfluss, den Schröder auf die Wiener Schauspielkunst geäußert, hat sich von den nachhaltigsten Folgen bewährt, er brachte auf dem Burgtheater den Maßstab der Natur zur dauernden Herrschaft und paralysierte den Einfluss der französischen Schule vollständig. Er setzte die Anerkennung der Hamburger Schule durch und legte den festen Grund dazu, dass die ganze Kunstgattung, welche an Nachahmung der Wirklichkeit gebunden ist, das bürgerliche Drama, das Conversationsstück sich in Wien zu so ungezwungener Wahrheit der Darstellung, zu einem so reinen und einfachen Stil ausbildete, und dieser eine so außerordentliche Dauer gab, wie kein anderes deutsches Theater sich dessen rühmen kann.“ Wir werden im Verlaufe unserer Studie noch sehen, welche neue Elemente dazu traten, um aus diesem Grundstocke der Tradition den sogenannten Burgtheaterstil zu entwickeln.

Abb. 31. Johann Baptist von Alxinger. Stich von Seb. Langer

In dem 1779 ins Leben getretenen Statut wurden auch einige Fundamentalansätze für die Wahl der Stücke, die ins Burgtheater passen, ausgesprochen. Ich kann mir nicht versagen, diese Probe des Wienerischen Grundgeschmackes hier wiederzugeben: „Das Trauerspiel sey reich an Handlung, an erhabenen Gesinnungen, ohne ins Gräßliche, ins Übernatürliche zu fallen; es soll Mitleid und Furcht erregen, aber nicht Abscheu oder Entsetzen. Die alten guten französischen Dichter ließen nicht einmal den Mord öffentlich vorgehen, viel weniger hätten sie todte Körper ganze Acte hindurch ausgestellt. Dergleichen Schaustellungen revoltieren. Das Trauerspiel habe eine edle Sprache zu führen, aber keinen voll Phantasien verwebten Wortkram. Das rührende Lustspiel, dessen Handlung zwischen dem Täglichen und Seltenen innesteht, zeige besondere Charaktere, möglichere, rührendere Handlung als das Trauerspiel, ohne ins Romanhafte zu fallen; die Empfindungen, die es erregt, seien angenehm ohne zu erschrecken. Jeder Charakter schließlich sey belehrend, das Ganze zwecke zur Sittenlehre ab, ohne abgeschmackt oder ermüdend zu werden. Die Sprache sey erhabener als im Lustspiel, ohne den Schwung der tragischen zu haben. Das Lustspiel enthalte Charaktere aus dem gemeinen Leben, jedoch nicht ohne Interesse, es enthalte Satire ohne Pasquille zu werden, errege durch Witz und Natur Lachen, nicht durch Posse und

Digitized by Google

Unanständigkeit, es zwecke zur Besserung ab durch Schilderung seiner lächerlichen Charaktere. Die Sprache sey von der Natur, aber nicht vom Pöbel genommen." Ferner wird eingeschärft, kein Stück anzunehmen, „so dem System widerspreche, wenn auch irgendein Financier eine gute Einnahme davon prognosticiere". Nach diesem Systeme sollen auch die alten, bereits vorhandenen Stücke gemustert, einige davon ganz verworfen, andere neu eingelernt werden, je nachdem sie die Probe halten. Der Verfasser dieser Bestimmungen, die des Kaisers Approbation erhielten, war Stephanie der jüngere. Die Stücke, die ihm dabei vorschwebten, sind unschwer zu errathen; es ist das Trauerspiel und die Comédie larmoyante der Franzosen und das Wiener Stück der Heufeld und Genossen. Es ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung, dass der Einfluss des classischen französischen Geistes im Wiener Burgtheater so tief greifen konnte. Das „System" hat nicht wenig dazu beigetragen, originelle Production zu unterdrücken. Wie die Regiecollegien die Tradition des Spieles, so hüteten sie auch die Tradition des „Systems", bis endlich Schreyvogel damit gründlich aufräumte. Den Schauspielern war verboten, für den Beifall zu danken, eine Verfügung, die später oft aufgehoben und oft bestätigt wurde. Sie wurde nur bei Gästen durchbrochen und bei ganz besonderen Anlässen. Fast jedes Jahr brachte zu diesem alten Gesetze neue Paragraphen, denn immer noch war der Kaiser mit dem Gange des Ganzen nicht recht zufrieden. Er mochte endlich eingesehen haben, dass die vielköpfige Wirtschaft, wie immer organisiert sie sei, in einem Theater nicht möglich ist, und er hatte damit gewiss Recht, denn ein Theater verlangt gebieterisch ein Oberhaupt: die Republik ist keine für ein Theater wünschenswerte Verfassung. Da ziehe ich die Tyrannis jedenfalls vor, allerdings die Tyrannis eines kunstverständigen und kunsterfahrenen Mannes. Im Jahre 1789 hob der Kaiser den Ausschuss auf und ernannte einen Dirigenten in der Person des Schauspielers Brockmann. Ein Jahr später starb der Kaiser.

Abb. 32. A. v. Kotzebue. Gemalt von Fr. Tischbein.

Unter Kaiser Franz II. traten wieder Versuche und Gerüchte auf, das Theater zu verpachten, und es wäre auch dazugekommen, wenn sich nur ein würdiger Pachtwerber gefunden hätte. Wichtig war, dass von jetzt dem Theater ein Zuschuss von 40.000 fl. jährlich bewilligt wurde und dass die Direction Brockmann ihr Ende fand, indem wieder alle Agenden dem neuerstandenen Ausschusse übertragen wurden. Dabei wurde eifrigst nach einem Pächter ausgesehen und im Jahre 1794 wurde ein solcher denn auch glücklich gefunden. Es war der k. k. Truchsess und Bankier Baron Peter v. Braun. Er erhielt die Direction auf zwölf Jahre, also bis zum Jahre 1806, und sämmtliche „Spectakel" und öffentlichen Ergötzungen wurden ihm in Pacht gegeben. Es war ihm contractlich die Aufnahme und Abdankung des Personals, die Bestimmung der Besoldungen, die Auswahl

Digitized by Google

der Stücke, die Zeit ihrer Aufführung, die Vertheilung der Rollen, die Anschaffung der Garderobe und der Scenerie, das Arrangement der Redouten und der Thierhetzen u. s. w. übertragen. § 2 des Vertrages sagte aber: „Behält sich die oberste Theatral-Direction die Einsicht in alles, folglich auch die öffentliche Kontrolle bevor und ihr vorzügliches Augenmerk wird darauf gerichtet seyn, dass bei dieser Leytung nichts Gesetzwidriges, gegen gute Sitte Anstößiges oder Zweideutiges vorgehe." Braun hatte deutsches Schauspiel, italienische Oper und Ballet zu pflegen, im Burgtheater täglich, im Kärntnerthortheater dreimal die Woche. Ihm wurde die Subvention von 40.000 fl. zugestanden und der Titel eines Hoftheatral-Vicedirectors verliehen. Zum Schutze seiner Interessen wurde der merkwürdige § 7 in den Vertrag aufgenommen: „Wird niemandem für das Künftige weder die Errichtung eines neuen Theaters in der Stadt oder in den Vorstädten außer den schon bestehenden, noch wenn eines der derweil bestehenden eingehen sollte, dessen Übernehmung durch einen neuen Entrepreneur gestattet werden. Auch darf keines der itzt bestehenden von seinem Standorte versetzt werden."

Abb. 33. A. W. Iffland. Stich von C. T. Riedel.

Als Herr v. Braun das k. k. Hoftheater nächst der Burg am 1. September 1794 eröffnete, da waren die Zuschauer durch die Renovierung des Hauses und von dem Anblicke des neuen schönen Vorhanges angenehm überrascht. Dieser Vorhang, von dem Director der Malakademie Füger gemalt, blieb in Function, solange das alte Burgtheater stand und er ist noch heute in restaurierter Gestalt in Verwendung. Er stellt Apollo und die Musen vor. Braun hatte als Eröffnungsstück ein neues Werk Ifflands, „Die Aussteuer", gewählt, und Iffland und Kotzebue wurden unter ihm und nach ihm auf lange Zeit die Herren des Repertoires. In Österreich herrschte wieder einmal eine Zeit finsterster Reaction und das Pfaffenthum war obenauf, eifrigst bemüht, die josefinischen Reformen zu zerstören. Der Kunstschriftsteller C. L. Fernow schrieb 1794 gelegentlich eines Aufenthaltes in Wien: „Mir scheinen die Wiener ein sinnliches, aber gutmüthiges Volk zu seiu, das in der Cultur noch um fünfzig Jahre weit gegen die Bewohner des nördlichen Deutschland zurück ist." Es entgieng aber den Schauspielern, die sich ein wenig mit der dramatischen Kunst befassten, nicht, dass es in der Welt mächtig zu gähren angefangen habe und dass die deutsche Kunst auf jenen Bahnen sich bewege, die in Frankreich zu einem Umsturze

Abb. 34. H. J. v. Collin.

Digitized by Google

des Bestehenden geführt hatten. Auf dass solche umstürzlerische Gedanken nicht ins Burgtheater Einlass fänden, wurden die Censurmaßregeln verschärft und in verschiedenen Circularen sowohl an die Schauspieler wie an die Dichter, die man zur Mitarbeit aufforderte, besonderes Gewicht darauf gelegt, dass die Stücke, die man im Burgtheater aufführte, nicht gegen die gute Sitte verstießen, nicht anstößige politische Grundsätze predigten oder gar dahin zielten, „die heiligen Bande zu zerreißen, welche die Bürger an den Staat binden“. In diesen Zeitläuften ist hierin die größte Sorgfalt zu empfehlen, so hieß es immer wieder. Die Stücke, die gegeben wurden und die Censur passierten, sahen allerdings dann seltsam genug aus: mit Schillers „Fiesco“ und der „Jungfrau von Orleans“ wurde merkwürdig umgesprungen, und was nur irgend gefährlich war, gestrichen.

Abb. 35. Antonie Adamberger als Emilia Galotti.
Nach einem Gemälde.

Im Hofamte gieng wieder eine Veränderung vor: auf den Fürsten Rosenberg, der 1796 starb, folgte Oberstkämmerer Franz Grai Colloredo. Brann, der mit großem Eifer seine Geschäfte führte, hatte den Wiener Kritiker und Dichter Alxinger zum Secretär ernannt. Alxinger war ein Nacheiferer Wielands. Der Dichter des „Oberon“ war im josefinischen Wien der deutsche Lieblingspoet. Er wurde mehr gelesen und mehr bewundert als Schiller, Lessing und Goethe. Goethe selbst bemerkte einmal, „Wien sei Wieland die poetische und prosaische Cultur schuldig“. Blumauer ließ sich durch die „Abderiten“ anregen und entzückte die Wiener mit seinen cynischen Parodien, die aber sehr weit von Wieland'scher Grazie entfernt waren. Alxinger gab in Rittergedichten schwächliche Anzüsse des „Oberon“, denen Phantasie und Charakteristik mangelten, die aber tapfer und entschlossen eintraten für die von den herrschenden Parteien immer mehr zurückgedrängten aufklärerischen Ideen. Im Jahre 1796 schrieb Alxinger einmal über den Zustand der Aufklärung in Österreich: „Ihr Thermometer ist dem Gefrierpunkte nahe. Bücherverbote und Pfaffenthum sind unsere einzigen Dämme, die wir einer befürchteten, wiewohl ohne Grund befürchteten Revolution entgegenstellen. Ich habe mir nach diesen inneren Kämpfen endlich vorgenommen, nicht mehr Österreicher, sondern bloß Deutscher zu sein. Wie soll auch ein Gelehrter bei dieser förmlichen Fehde gegen die Wissenschaften noch an seinem Lande hängen?“ Die jahrhundertlange Durchsetzung Österreichs mit clericalen Elementen, der Jesuitismus, der früher das Theater, jetzt Schule und Beichtstuhl beherrschte, haben Österreich die geistige Concurrenz mit den anderen Culturstaaten unmöglich gemacht und in Österreich auf jede kurze Aufschwungs-

Digitized by Google

epoche eine grauenhafte Reaction folgen lassen. Wir denken darüber heute nicht anders als Alxinger dies vor hundert Jahren that. Aber nicht vergessen darf werden, daß die festeste Burg des Clericalismus in Österreich immer Hof und Adel gewesen ist, der Adel vielleicht deshalb, weil er zum größten Theile aus Convertiten bestand, die einen doppelten Glaubenseifer zeigen wollten. Und das Theater des Hofes und des Adels war — das Burgtheater! Wie hätte also in diesem Hause ein freier Geist sich regen, sich entwickeln sollen, wie hätte dieses Theater der Mittelpunkt einer österreichischen Kunst werden können, die in allem, was echt und groß an ihr war, immer in schroffstem Gegensatz zu den Anschauungen stand, die Hof und Adel documentierten.

Alxinger hatte als Theatersecretär nicht den geringsten Einfluß auf das Theater. Er starb kurze Zeit nach seiner Berufung.

In dem Dichter August v. Kotzebue erblickte Braun den besten Nachfolger. Kotzebue wurde nach Wien berufen und seine Hauptaufgabe hätte die Gründung und Redaction eines officiösen kritischen Journals über die Wiener Hoftheater sein sollen; daneben war ihm noch die Correspondenz, die Aufsicht über die Bibliothek und andere kleine Agenden zugetheilt. Man versprach sich in Hofkreisen von diesem officiösen Journal sehr viel. Es hätte Anzeigen und Bemerkungen über die Stücke, Bemerkungen über die Schauspieler, Kritiken und Antikritiken enthalten sollen. Das Journal kam nicht zustande, aber die obersten Hoftheaterbehörden kehrten im Laufe des Jahrhunderts immer wieder zu diesem Projecte zurück, und zuletzt war es in der Zeit der Direction Friedrich Halm, daß die Gründung einer solchen officiösen Theaterzeitung in Aussicht genommen war. Im Jahre 1867 stand man diesbezüglich mit dem kürzlich in Budapest verstorbenen Adolf Silberstein in Unterhandlung.

Abb. 36. Joseph Fürst von Lobkowitz, Herr von Raudnitz. Nach einem Gemälde von F. Ölenheinz.

Bald nach Kotzebues Ankunft verschob sich der Wirkungskreis des Secretärs. Die Zeitung kam über die Ankündigung nicht hinaus, dafür aber begann sich Kotzebue erst versteckt und dann offen der Regie anzunehmen, in Repertoire- und Besetzungsfragen mitzusprechen, die Inscenierung der Stücke zu überwachen und selbst zu leiten. Daneben schrieb er über Wunsch des Baron Braun in der Hofzeitung Kritiken über das Burgtheater. Diese merkwürdige Doppelstellung erregte Unwillen bei den Schauspielern und im Publicum, es kam zu einem regelrechten Scandal und die turbulenten Scenen im Burgtheater ließen den Abgang des Störenfriedes als wünschenswert erscheinen. Die Regisseure beklagten sich, daß Kotzebue die Macht an sich gerissen habe, die Schauspieler waren über sein energisches Vorgehen bei den Proben unzufrieden, eine kleine Revolution brach aus, der Kotzebue dann zum Opfer fiel. Er hat sich wegen der gegen ihn erhobenen Anklagen in einer Broschüre vertheidigt, in der er vor allem mit Emphase seine monarchische Gesinnung betonte (die Broschüre wurde im Jahre 1799 gedruckt und die Welt erbebte von den Stößen, die Frankreich Europa mitgetheilt). Kotzebue wurde huldvollst entlassen, aber er blieb auch nachher in einem, wenn auch losen Verbande mit dem Burgtheater, indem er als Hof-

Digitized by Google

dichter mit einem Gehalt von 1000 fl. verpflichtet wurde. Er übte dieses Amt so nachdrücklich aus, daß durch Jahre hindurch seine Stücke das Repertoire überschwemmten. In der Zeit zwischen 1794 und 1806 kamen an fünfzig Stücke von Kotzebue zur Aufführung. Die große Rolle, die Kotzebue im Repertoire lange Zeit gespielt hat, ist auch ein Steinchen mit zum Baue des Burgtheaters und seiner Tradition. Fast ebenso wichtig wie die Stücke Kotzebues für das Repertoire waren die beiden Gastspiele Ifflands 1801 und 1808 für das Ensemble. Iffland scheint nach dem Zeugnis der Zeitgenossen wirklich ein großer Schauspieler gewesen zu sein, wenn er auch viel auf Detail gieng und, wie Hormayr sagt, mehr Mosaikarbeit als ein Ganzes lieferte. Er war ein Apostel des „Naturalismus", dem damals die größten Schauspieler huldigten und dessen Meister Schröder gewesen. Dabei liebte er gerne allerhand geschickte Nuancen und hübsche Details. Er gefiel ungeheuer in Wien, wo die Natur auf der Bühne, sofern sie sich mit den Anschauungen von Sitte vertrug, immer der beliebteste Gast war. Man versuchte auch, Iffland dauernd an Wien zu fesseln. Am 24. Jänner 1809 schrieb ihm Palffy, anknüpfend an mündliche Vorbesprechungen, „er möchte ohne Verzug seine Final-Decision geben, ob er bis Ostern hier seyn und mit die Regie theilen will oder nicht. Die Direction versichert ihm 18.000 fl. Gage, jährlich eine Einnahme, freyes Quartier, Equipage, 4000 fl. Reisekosten und 15.000 Thaler Vorschuss zur Zahlung der Schulden, in drey Jahren abzunehmen." Aber Iffland fürchtete die „Instanzen", die Knebelung seines freien Willens und blieb trotz des glänzenden Antrages — das Burgtheater hat niemandem je einen glänzenderen gemacht! — in Berlin. Lange Zeit aber wurde im Burgtheater ganz Ifflandisch gespielt, manche Schauspieler, wie der brave Ochsenheimer, traten ganz in seine Fußstapfen.

Abb. 37. Fürst J. J. Repomuk Schwarzenberg.
Nach einem Gemälde von F. Lieubein.

Neben den Stücken von Iffland und Kotzebue rang zu Ende des vorigen und zu Beginn dieses Jahrhunderts das „nationale" Drama im Repertoire nach Raum und Anerkennung. Sonnenfels hatte ihm sein heißestes Streben gewidmet. Gewisse Umstände schienen der Entwicklung eines nationalen Dramas in Österreich fördersam zu sein. Weit früher als anderwärts ist in Österreich der Nationalgedanke, der moderne Gedanke des Einheitsstaates entstanden — aber es war leider nur immer ein abstracter Gedanke, wie Österreich immer nur eine theoretische Nation gewesen ist. Dem „österreichischen Staatsgedanken" wurden Verkünder und Dichter gesucht. Aber die Dichtung schwankte zwischen der Verherrlichung einer abstracten Staatsidee und der Verherrlichung der Persönlichkeit des Herrschers. Sie war didactisch oder servil. Dem Staatsgedanken fehlte der lebendige Leib: Das Volk, das den Gedanken seiner Zusammengehörigkeit aus Sprache, Sitte und Geschichte schöpft, aus dessen Selbstbewusstsein das Nationalgefühl entsteht. Obzwar Wien die Residenz des deutschen Kaisers war, fehlte dem Hof jedes deutschnationale Bewusstsein.

Digitized by Google

Es fehlte ihm vor allem eben der nationale Zusammenhang mit dem Volke. Alxinger schrieb einmal: „Wir würden anders dastehen, wenn der mächtigste, reichste Theil der Nation deutsch gefühlt, deutsch gedacht, sich deutsch betragen hätte. Man klage daher nicht, wenn deutsche Schriftsteller die deutschen Großen nicht lieben." Auch Kaiser Josef, der erleuchtetste Monarch auf dem österreichischen Thron, sah die eigentliche Aufgabe des Deutschthums in Österreich nicht. Auch er pflegte Theorien und übersah das Wichtigste: die Umsetzung des Gedankens in die That durch Wort und Schrift, durch Kunst und Dichtung. Das Theater ist in Österreich gepflegt worden, die Dichtung nie.

Der Schriftsteller Ayrenhoff verkörperte in seinen Römertragödien moderne Staatstheorie und begeisterte sich an dem damals sehr modernen Römerpatriotismus. Goethe schrieb einmal in einer Recension über Sonnenfels' Abhandlung: „Über die Liebe zum Vaterlande": „Römerpatriotismus! Davon bewahre uns Gott wie von einer Riesengestalt! Wir würden keinen Stuhl finden, darauf zu sitzen, kein Bett, darin zu liegen." Collin, den man eine Zeitlang den österreichischen Corneille nannte, weihte sein ganzes Dichterleben der „Staatsidee". Er war ein Enthusiast für staatliche Tugend und sah in der Aufopferung für den Staat die „höchste Pflicht". Von 1801 bis 1810 giengen seine „Pflicht"-Dramen „Regulus", „Coriolan" u. s. w. in langer Reihe über die Bretter des Burgtheaters. Weit lebendiger als diese trockene, bei aller Leidenschaftlichkeit der Phrase herzlich nüchterne Poesie, gab sich das „nationale" Drama eines jungen sächsischen Poeten, der nach Wien gekommen war, und den bald das Burgtheater als Theaterdichter sich verpflichtete. Wir meinen das Trauerspiel „Zrinyi" von Theodor Körner (1812). Die ungarische Tracht war Verkleidung so gut wie die römische Toga. Der Patriotismus, der „Opfermuth" war die Hauptsache. Als Theaterdichter des Burgtheaters (Jänner bis März 1813 bekleidete er dieses Amt) lieferte Körner nur dramatische Nichtigkeiten. Er war mit der reizenden Schauspielerin Fräulein Adamberger verlobt. Sein tragisches Geschick erweckte langandauernde Theilnahme und gab seinem Namen einen Klang, den er als Dichter gewiß nicht in so reichem Maße verdiente.

Abb. 38. Graf Ferdinand Pálffy. Lith. von Lanzedelly.

Der Vertrag mit Braun wurde 1804 auf fünfzehn Jahre erneuert. Aber schon zwei Jahre später, 1806, verschwindet Braun von der Bildfläche, denn es hat sich eine Gesellschaft von Cavalieren gebildet, die ihm seinen Vertrag mit Einwilligung des Hofes ablöste. Diese sogenannte Theaterunternehmungs-Gesellschaft bestand aus den Fürsten Nicolaus Eszterházy, Josef Schwarzenberg, Franz Josef Lobkowitz, den Grafen Franz und Nicolaus Eszterházy, Ferdinand Pálffy, Hieronymus Lodron und Stephan Zichy. Diese Gesellschaft übernahm sowohl die beiden Hoftheater als das Theater an der Wien und theilte sich in die Agenden des deutschen Schauspieles, der Oper, des Ballets u. s. w. Die Herrlichkeit dieses Adelsregimes dauerte nur ein Jahr, dann bröckelten die Mitglieder ab und nur Pálffy blieb allein übrig als Herr der drei Theater. Im Jahre 1811 erhielt er den Titel eines k. k. Hof-Theaterdirectors. Graf Pálffy war ein Kunstenthusiast, ein

Digitized by Google

leidenschaftlicher Theaterfreund und er opferte seinem Vergnügen, im Theatergetriebe bis über die Ohren untertauchen zu können, sein ganzes Vermögen. Er hat eine wichtige That gethan, eine That, die bestimmend für das Burgtheater gewesen ist: er war es nämlich, der Schreyvogel entdeckte. Schreyvogel war zuerst Vicedirector im Theater an der Wien unter Pálffy und gleichzeitig Präsidialsecretär und Kanzleidirector der Hoftheater, später aber wurde er ausschließlich in den Dienst des Burgtheaters gestellt. Schreyvogel theilte mit seinem Chef eine Eigenschaft: die leichte Entzündlichkeit, die Wärme, mit der er für das eintrat, was er für gut und für richtig hielt, und die Energie, die nöthig ist, um seinen Überzeugungen Ausdruck zu geben. Schreyvogel hat den eigentlichen Grundstein zum Repertoire des Burgtheaters gelegt. Als er eintrat, da herrschten Iffland, Kotzebue, Jünger, die Classiker wurden in den furchtbarsten Verstümmelungen gegeben: die Censur spielte ihnen übel mit. Ja, die Censur! Das war die immer alle Entwickelung hemmende Einrichtung, aus deren Fesseln sich das Burgtheater noch heute nicht ganz gelöst hat. Der Nachfolger Sonnenfels' in der Theatercensur, der um das österreichische Schulwesen hochverdiente Regierungsrath Franz Karl Hägelin, ein Schüler Wolfs in Halle, war von 1770 bis 1805 Theatercensor. Er hat alle seine Erfahrungen und die Traditionen seines Amtes in einer Denkschrift zusammengefasst, die er 1795 als Leitfaden für die Theatercensur in Ungarn concipierte, und zwar „mit Verwertung aller Grundsätze, die bis dahin für die Wiener Bühnen maßgebend waren (mitgetheilt von Karl Glossy in seinem trefflichen Aufsatze „Zur Geschichte der Wiener Theatercensur". Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, VII. Jahrgang). Diese charakteristischen „Grundsätze" wirkten noch tief, sehr tief in unser Jahrhundert hinein. Einige davon seien hier wiedergegeben.

Abb. 39. Schreyvogel. Bleistiftzeichnung von Matarowsky, im Besitz des Herrn Hofschauspielers Hugo Thimig.

„Nach der Hauptregel soll das Theater eine Schule der Sitten und des Geschmackes sein.

Alle diese verschiedenen Gattungen (Trauerspiel, Lustspiel u. s. w.) müssen einen moralischen Zweck haben und entweder die Beförderungen der Tugenden des Willens oder auch des Verstandes, das ist die Schärfung des Witzes, der Klugheit ꝛc. zum Zweck haben, wenn sie dem Staat nicht schädlich werden sollen.

Die Zensur hat bey Beurtheilung der Stücke auf dreyerley zu sehen; erstlich auf den Stoff des Stückes, dann auf die Moral desselben, und endlich auf den Dialog. . . .

Die Moral des Stückes ist die Lehre, welche aus dem ganzen Stücke abstrahirt wird. . . . Ein Beispiel: Der König Lear, ein wohlthätiger Vater, legt seine Krone bey Lebzeiten in die Hände zwoer undankbarer Töchter nieder, welche ihn verstossen und im äussersten Elende schmachten lassen, bis ihm die dritte Tochter Cordelia zu Hilf kömmt und ihn rettet. — Die Moral dieses Stückes ist, daß ein Regent bey Lebzeiten die Krone an seine Nachfolger nicht

Digitized by Google

abtreten soll, weil er Gefahr läuft, für seine Wohlthat mit Undank belohnt und mißhandelt zu werden. . . .

Überhaupt gilt die Regel, daß die Tugend allzeit liebenswürdig, das Laster aber allzeit verabscheuungswürdig erscheinen muß. Die erstere kann mit Hindernissen und Drangsalen kämpfen, darf aber nie scheitern oder sinken, sowie das letztere nie triumphiren darf, sondern vielmehr bestraft werden muß. . . .

Der Stoff des Stückes kann auf zweierlei Art vitios seyn; entweder ist schon die Fabel an sich selbst anstößig, oder die Moral desselben, oder es befindet sich eine Haupt- oder andere Nebenperson, oder ein solcher Karakter im Stücke, welche nach den Regeln als anstößig befunden wird. In diesem Falle kann das Stück zur Aufführung nicht zugelassen werden, besonders wenn der Karakter durch das ganze Stück verwebt ist. Z. B. in „Kabale und Liebe" befindet sich eine fürstliche Maitresse; dieser Charakter ist anstößig, also das ganze Stück nicht zulässig, außer das vitiose würde weggeschafft. . . .

Es kann kein Sujet aufgeführt werden, dessen Hauptinhalt die kristliche Toleranz oder überhaupt die Gleichgiltigkeit der verschiedenen Gottesdienste wäre. . . .

Die Discussionen über die Rechte des römischen Hofes und der weltlichen Fürsten, oder die ultramontanischen Grundsätze würden ebenfalls anstößig sein, wenn sie dramatisch behandelt würden.

Der Tadel wider die Ausbreitung der kristlichen Religion durch Waffen und Verfolgungen kann ebenfalls kein erlaubter Stoff sein, daher sind die Stücke, die von Kreuzzügen handeln und diese Tadelsucht enthalten, wohl in Acht zu nemmen.

Es können in einem monarchischen Staate keine Stücke aufgeführt werden, deren Inhalt auf die Abänderung der monarchischen Regierungsform abzielte, oder der demokratischen oder einer anderen den Vorzug vor der monarchischen einräumte, oder auch die ständische Verfassung eines Landes herabsetzte.

Es können auch keine Begebenheiten aus der Geschichte des Erzhauses aufgeführt werden, deren Ausschlag diesen Regenten nachtheilig war. Z. B. die Empörung der Eidgenossenschaft, die sich dem österreichischen Zepter entzogen hat; item der Schweitzerheld Wilhelm Tell; item die Rebellion der vereinigten Niederlanden, wodurch sie sich der Herrschaft des spanisch-österreichischen Hauses entzogen haben; und dergleichen. . . .

Monarchen nachtheilige Begebenheiten oder herabwürdigende Mishandlungen derselben, wenn sie den Stoff eines Stücks ausmachen, können auch nicht aufs Theater gebracht werden. Z. B. Johann von Schwaben, von welchem Kaiser Albert der erste ermordet worden ist; Otto von Wittelsbach, der den Kaiser Philipp aus Schwaben ermordet hat . . . item Kaiser Heinrich der 4te der von seinem Sohn unter Beihilfe des römischen Hofes entrohnt worden ist . . . item würde es dermal auch anstößig seyn, wenn einem Regenten von einem oder mehreren Vasallen schimpflich begegnet oder getrotzt würde.

Hinrichtungen der Regenten können in monarchischen Staaten nicht auf's Theater gebracht werden. So wie z. B. jene Karl des ersten in Engelland, der Maria Stuart von Schottland, jene Ludwig des 16ten, Königs von Frankreich schon gar nicht.

Nie muß der Tadel auf ganze Nationen, auf ganze Stände, besonders auf die vornehmeren und den obrigkeitlichen Stand überhaupt fallen. . . . Nach diesen ist der Militärstand besonders zu schonen. . . .

Schädliche Vorurtheile, die Verbannung derselben sind ein Gegenstand der Bühne; allein wenn es politische Vorurtheile gibt, deren Bekämpfung die Ruhe des Landes stören könnte, so können diese auf dem Theater nicht bekämpft werden. Von religiösen Vorurtheilen kann auf dem Theater schon gar keine Rede seyn.

Die Gesetzgebung eines Staates oder dessen bestehende Gesetze können überhaupt in keinem Stoffe mit Tadel aufgeführt werden. . . .

Personen männlichen Geschlechtes können der Tugend Schlingen legen, Versuche und sträfliche Anträge machen; allein ein Frauenzimmer kann nie, wäre es auch nur zum Scheine einwilligen.

Die Zensur hat auch darauf zu sehen, daß nie zwey verliebte Personen miteinander allein vom Theater abtreten.

Digitized by Google

In dem Dialog werden hierorts keine Ausdrücke, Redensarten oder Wörter geduldet, die biblischer, katechetischer oder hierarchischer Herkunft sind. Dazu gehören:

1mo Texte aus der heiligen Schrift, als: wachset und mehret euch. Es ist vollbracht! ꝛc. . . .

2do Gleichnisreden, als alt wie Methusalem, weise wie Salomon, stumm wie Loths Salzsäule; dafür kann es heißen: alt wie Nestor, weise wie Solon, stumm wie ein Fisch ꝛc.

Abb. 19. Sophie Schröder. Nach einem Gemälde. (Ehrengallerie des Burgtheaters.)

3^tio werden alle Wörter vermieden, die ein geistliches Amt oder Karackter bedeuten: Pabst, Bischof, Probst, Abbt, Pfarrer, Pastor, Priester, Prediger ꝛc.

Das Wort heilig als persönliche Eigenschaft wird nirgends geduldet, ausser, wenn es Pflichten betrifft; statt dessen, wenn es nicht zu vermeiden wäre, wird verklärt gesezt. . . .

Die wilde Ehe hat nie statt.

Das katechetische Wort: Sünde ist auch nicht leicht zu gestatten; es kann allzeit durch Missethat, Verbrechen, Frevel, Fehler ꝛc. gegeben werden. . . .

Digitized by Google

Die Ausdrücke: Tirann, Tyrannen, Despotismus, Unterdrückung der Untergebenen müssen auf dem Theater so viel möglich vermieden werden. Z. B. es kam in einem Stücke vor, daß Aberglaube und Despotismus jemanden zu einem Schritte verleitet hätten; dafür wurde gesetzt: Irrwahn und willkürliche Gewalt ꝛc., und die Stelle verlohr dadurch das Auffallende.

Freyheit und Gleichheit sind Wörter, mit denen nicht zu scherzen ist. . . . Die Behandlung der Freyheit im politischen Verstande, wenn es nemlich keine Befreiung von einer Gefangenschaft ꝛc. bedeutet, ist also weder im Komischen noch im Tragischen, weder im Ernste noch im Scherze auf dem dem Unterzeichneten untergebenen Theater zugelassen worden.

Stücke, worinn von Bedrückung der Unterthanen durch Abgaben oder übertriebenen Jagdbeschwerden, Bauernschinderey von Seite ihrer Gutsherren oder sogar der Beamten die Rede ist oder deren Stoff ausmachen, unterliegen der nemlichen Bedenklichkeit.

Von dem Worte ‚Aufklärung' ist auf dem Theater eben so wenig Erwähnung zu machen, als von der Freyheit und Gleichheit".

Abb. 41. Sophie Müller. Lith. von Kriehuber 1830

Anschütz und Costenoble erzählen in ihren Memoiren die köstlichsten Dinge, wie zu ihrer Zeit diese „Traditionen", deren „Geist" noch heute bisweilen im Burgtheater spukt, dem Repertoire mitspielten. Stücke wie „König Lear" und „Correggio" mussten gut schließen, kein Priester durfte auf der Bühne erscheinen, keine österreichische Uniform zur Schau gestellt werden — was übrigens noch heute befolgt wird — keine politische Begebenheit, keine religiöse oder philosophische Idee sollte von der Scene herab verhandelt werden; lange Jahre war das Wort „Gott" verboten und es wurde statt dessen „O, Himmel" vorgeschrieben. Statt „Kirche" sagte man „Tempel", leichtsinnige oder verbrecherische Officiere wurden in Civilpersonen umgewandelt, ungeschliffene oder bösartige Grafen wurden je nach Umständen zu Baronen und bei wachsendem Unwert zu Herren von degradiert, Präsidenten wurden zu fabelhaften Vicedomen, Geheimräthe zu Commercienräthen, Franz Moor und Ferdinand wurden die Neffen ihrer Väter, Fürsten und Könige mussten am Schlusse Recht behalten u. s. w. (Heinrich Anschütz „Erinnerungen"). Costenoble erzählt, dass „die Direction aus Sittlichkeitsgefühl kein Stück auf die Hofbühne bringen werde, dessen Handlung im Dunkeln vorgehe". Wie die Censur mit „Nathan", „Don Carlos" und „Tartuffe" umgieng, lässt sich leicht ermessen. Tartuffe durfte kein Heuchler sein, kein kriechender Betbruder, sondern — ein tugendhaft scheinender Mensch. Saladin durfte Nathan nicht fragen, welcher Glaube ihm am meisten eingeleuchtet habe, sondern, welche Wahrheit ihm als die

Digitized by Google

reinste scheine u. s. w. Dass die Censur auch sonst alles beengte und beschnitt, lässt sich leicht begreifen. So wurde ein Gedicht Costenobles an Karl Maria v. Weber nicht durchgelassen, weil „ein Lorbeer darin vorkommt und man in Wien diesen Ehrenpreis für den Tondichter des Freischütz' zu hoch halte". So durften auf dem Burgtheater keine Stücke, wo Chöre mit Orchesterbegleitung vorkommen, gegeben werden, denn eine Clausel in dem Contracte besagte, dass nur im Operntheater Chöre mit Orchester aufgeführt werden dürften u. s. w. u. s. w.

Abb. 12. Korn. Gezeichnet von Schwind.

Die Censur war es, die das Burgtheater verhinderte, Schritt zu halten mit der deutschen Literatur. „Kabale und Liebe" wurde 1808 zum erstenmale gegeben und — o, in in welcher Verstümmelung! — Das Franzoseniahr 1809, das die Censur zeitweilig aufhob, und in die „Traditionen" Hägelins einige Breschen legte, brachte erst Don Carlos.

Dass es unter diesen Umständen schwierig war, Wandel und Wege zu schaffen, ist begreiflich. Aber Schreyvogel war der Mann dazu. Er schonte die alten Bestände des Spielplanes, er ließ einstweilen Iffland und Kotzebue ihr Recht und duldete vorläufig

Digitized by Google

allen Kleinkram des Tages, wie Clauren, Jünger, die Bearbeitungen und die Schauspielerstücke, wie sie von den immer schreibenden, fleißigen Mitgliedern der Truppe geliefert wurden, die Dramen von Müllner und Ehlenschläger, die dem Zeitgeschmacke dienten; dabei setzte er doch Schiller und Goethe und Shakespeare durch. Er brachte „Wilhelm Tell“ (1827) zum erstenmale, „Wallenstein“ (1814), „Maria Stuart“ (1814), Lessings „Nathan“ (1819), Goethes „Götz“ (1830), „Tasso“ (1816). Er versuchte Kleist einzubürgern, leider ohne Erfolg. Er lieferte mustergiltige Übersetzungen aus dem Spanischen, wie „Donna Diana“, „Der Arzt seiner Ehre“, „Das Leben ein Traum“ u. s. w. Unter ihm kam auch Grillparzer zum erstenmale auf dem Burgtheater mit der „Sappho“ zu Worte. Die „Ahnfrau“ war zum erstenmale ebenfalls unter Schreyvogel am 31. Jänner 1817 im Theater an der Wien gegeben worden. Schreyvogel brachte von Grillparzers Stücken „Sappho“ am 21. April 1818, die Trilogie: „Das goldene Vlies“ am 26. und 27. März 1821, „Ottokars Glück und Ende“ am 19. Februar 1825, „Der treue Diener seines Herrn“ am 28. Februar 1828, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ am 5. April 1831. Mit Schreyvogels Abgang vom Burgtheater erkalteten die Beziehungen des Hauses zu Grillparzer.

Abb. 43. Costenoble als Klosterbruder in „Nathan der Weise“. Lith. von Lieder 1827.

Die Truppe war inzwischen sehr ausgebaut worden und scheint wirklich vortrefflich gewesen zu sein. Ihre beste Kraft war die geniale Sophie Schröder. „Ich glaube, daß es meine Leser interessieren wird, den Bericht eines kritischen Augenzeugen über sie zu hören; man wird aus Bemerkungen, die der Dichter August Klingemann über sie schrieb, ihr Wesen ziemlich erfassen können. Klingemann sah sie in der „Sappho“ und er schrieb darüber in sein Tagebuch: „Mir ist sie im ganzen als ein gediegenes Werk im hochtragischen Stile erschienen und ich möchte nur ein paar einzelne Stellen tadeln, wo die Künstlerin, wie ich auch schon früher an ihr bemerkte, sich scharfer prosaischer Schlaglichter bediente, um den Effect leidenschaftlicher Momente durch sie auf eine unerwartete Weise zu verstärken. Wer die Künstlerin auf der Bühne genau beobachtete, kann es nicht übersehen haben, daß sie es hin und wieder liebt, in starken Sätzen für einen Augenblick

Digitized by Google

aus der idealen Kunst in die Wirklichkeit hinüberzutreten, um gleichsam dem höheren Gesange einen Schrei der Natur als Contrast entgegenzusetzen. . . . Im übrigen entwickelte die Darstellung der Künstlerin alle Seligkeit und alle Qualen der Liebe von ihrem Entstehen an bis zur wildesten Höhe in der Eifersucht und der endlichen Selbstverklärung. . . . Was besonders in der Darstellung der Künstlerin so innig lebte und waltete, war das echte Frauenthum. . . . Dieses Frauenthümliche, wenn ich mich so ausdrücken darf, beseelte vorzüglich die mehr erotisch als begeistert vorgetragene Ode im ersten Acte. . . . Nicht minder wie der redneriſche Theil der Rolle war aber auch der mimische ausgearbeitet, und die Künstlerin spielte ununterbrochen fort, auch da, wo sie schwieg, und übertraf oft durch kunstvolles Zuhören die Reden der anderen. Das laute Aufweinen bei dem ‚Was hab' ich dir gethan, dass du mich tödtest', war das Zerreißen einer Wetterwolke, welche jedoch auf die einzelnen heißen Tropfen sofort Blitzschlag und rollenden Donner folgen läßt, und Wuth und Rauch um sich her kocht." Frau Schröder war eine außerordentlich reich begabte Natur, voll Temperament und von großem plastischen Vermögen. Minder gut scheint sie in weichen lyrischen Rollen, wo sie ihrer Natur Zwang auferlegen musste, gewesen zu sein. Wie ein Meteor taucht das leidenschaftliche Talent Sophie Müllers auf, das in kurzer Frist sich selbst verzehrte. Korn war ein vortrefflicher Liebhaber, der erste in der langen Reihe von tadellosen Weltmännern, die immer die Lieblinge im Burgtheater gewesen sind. Auch er, wie die Schröder, ein Mann des Blutes, dessen Temperament sein heiseres Organ vergessen ließ. Julie Löwe war eine ausgezeichnete Salondame, Roberwein und Costenoble sehr gut in Episoden, Lange, der letzte Überrest der alten Schule, — denn auch der Beginn des Jahrhunderts hatte seine alte und seine moderne Schule — ein steifender Declamator mit künstlichem Feuer und ohne Ursprünglichkeit. Und schon traten auch Anschütz und Löwe, kurze Zeit später auch Heurteur, der Mann der glänzenden Mittel, Fichtner, der Nachfolger Korns und der Vorläufer Sonnenthals und Hartmanns, der ausgezeichnete Komiker Wilhelmi, in den Rahmen des Ensembles. Am 3. Juni 1820 debutierte Anschütz in der „Schuld" von Müllner. Costenoble schrieb in sein Tagebuch: „Dieser Schauspieler besitzt, wenn auch keine männlich-schöne, so doch eine kräftige Athletengestalt. Sein Gesicht ist rund, voll und, wie ich glaube, keines erhabenen Ausdruckes fähig. Der kurze Hals benimmt der Gestalt alles Hohe und gibt ihr das Ansehen eines wohlgenährten Amtmannes. Der Gang dieses Schauspielers ist, wenn ich so sagen darf, strampfend, sich

Abb. 44. Josef Roberwein. Lith. von Lieder 1824.

Digitized by Google

abarbeitend, nirgends repräsentabel. Für alle diese Mängel hat ihn aber die Natur mit einer wundervollen Leiter weicher und starker Sprechtöne entschädigt.“ Alle seine Mängel ließ Anschütz bald vergessen. Als Sprachmeister hat er im Burgtheater seinesgleichen nicht mehr gefunden. Laube sagte von ihm: „Er gruppierte die Rede mit ordnendem Verstande und warf den starken Hauch des Schwunges nur dahin, wohin er gehörte.“

Inzwischen war in den äußeren Verhältnissen des Burgtheaters eine Wandlung vorgegangen. 1812 war Pálffy zurückgetreten und Fürst Lobkowitz wurde sein Nachfolger in der Hoftheaterdirection. 1814 kam aber Pálffy wieder aufs Tapet, und zwar diesmal als Pächter des Hauses. Die Herrlichkeit dauerte wieder nur drei Jahre, da war Pálffy am Ende seines Vermögens, die Hoftheater giengen in die Regie des Hofärars über und die Verwaltung wurde einem Hofcommissär übergeben und zwar dem Hofrathe Ritter v. Fulljod; sein Chef war der Staats- und Finanzminister Graf Stadion. Fulljod war äußerlich ein gemüthlicher, jovialer Herr, der Lustspiele und Schwänke liebte, aber sein Einfluss war, wo er ihn geltend machte, nichts weniger als förderjam. Der kluge Schreyvogel kam trotzdem vortrefflich mit ihm aus. Eine tiefeingreifende Veränderung trat ein, als im Februar 1821 Graf Moriz Dietrichstein zum Hoftheaterdirector ernannt wurde, dem man den Hofsecretär Ignaz v. Mosel zur Seite stellte. Aus der Zeit der Dietrichstein'schen Ära stammt das endgiltige Reglement für die Hofschauspieler und für die Regisseure. Immer unter verschiedenen Titeln und Würden, bald als Secretär, bald als Dramaturg, blieb aber Schreyvogel die Seele des Hauses. Dietrichstein war ein echter Wiener Aristokrat, bald liebenswürdig, bald schroff, heftig, jähzornig und gutmüthig zugleich, „ein Engelherz ohne Kopf“, wie die Schauspieler ihn nannten, nachsichtig und eigensinnig, ohne Festigkeit, manchmal rücksichtslos, dann wieder furchtsam. Er sprach mit jenen komischen Nasaltönen, die gewisse Mitglieder unseres Adels heute noch auszeichnen, konnte aber auch poltern und wettern, dass die Wände bebten. Mosel war ein geschickt lavierender Diplomat, der alle Parteien zu versöhnen suchte und auch richtig versöhnte. So gieng denn alles gut und glatt, bis Dietrichstein im Jahre 1826 schied. Da wurde das Burgtheater unter die unmittelbare Leitung des Oberstkämmereramtes gestellt und also dem Grafen Rudolf Czernin, dem Oberstkämmerer, in die Hand gegeben. Mit Czernin vertrug sich Schreyvogel nicht lange, denn Czernin war schroff und dünkelhaft, das Prototyp eines unangenehmen, beschränkten Aristokraten, der nichts verstand und alles zu verstehen meinte, und der sich mit dem ernsten, logisch und scharfdenkenden Schreyvogel absolut nicht vertrug. Die Antwort Schrey-

Abb. 45. J. Roberwein als Malcolm in Macbeth. Nach einer farbigen Lithographie.

Digitized by Google

vogels: „Das verstehen Sie nicht, Excellenz!“ die er im gerechten Zorne seinem Vorgesetzten ins Gesicht warf, ist ein historisches Wort. Aber es kostete Schreyvogel den Kragen. Mit unerhörter Brutalität wurde er seines Amtes entsetzt, buchstäblich aus dem Hause gejagt, er, der diesem Hause ein Leben voll reicher und ersprießlicher Arbeit gewidmet. Wie man Burgtheaterdirectoren „entfernt“, ist ein lehrreiches Capitel in der Geschichte unserer Hofbühne. Schreyvogels Schicksal wiederholte sich, als Laube „ging“ und als Burckhard „schied“. Charakteristisch für die Art und Weise, wie man damals in Wien über die Entfernung Schreyvogels dachte — und das künstlerische Wien hat über ähnliche von „oben“ inscenierte Entfernungen immer gleich gedacht — ist ein Brief von Zedlitz an Deinhardstein, dem Nachfolger Schreyvogels (mitgetheilt von Franzos, „Deutsche Dichtung“, III. Band). Zedlitz beglückwünscht zuerst Deinhardstein zu seinem Amte und fährt dann fort:

Abb. 46. Therese Peche.

„Was aber die Sache selbst in Bezug auf Schreyvogel betrifft, so ist seine Pensionierung mit elenden 1000 fl. ein wahrer Scandal. Es ist das Werk einer brutalen, kopf- und gewissenlosen Camarilla, und Gesindel aller Art ist dabei thätig, und keine Lüge und keine Verleumdung zu schlecht gewesen. Nie ist ein unleugbares Verdienst, der entschiedenste Beruf, der gewissenhafteste Eifer und der unleugbarste Erfolg mit schändlicherem Undank belohnt worden. Ich habe dieser meiner Gesinnung kein Hehl und würde sie ebenso dem Grafen Czernin selbst sagen.“

Bald nach seiner Entlassung starb Schreyvogel, 1832, an der Cholera. Schreyvogel hat den eigentlichen eisernen Bestand des Burgtheater-Repertoires geschaffen. Er war der einzige Director — das war er ja eigentlich, wenn er sich auch officiell mit dem Titel eines Secretärs oder Dramaturgen begnügen musste — der das Haus in regstem Contacte mit der Literatur zu halten wusste. Sein Nachfolger war der Professor der Ästhetik und der Herausgeber der „Wiener Jahrbücher“, Johann Ludwig Deinhardstein, der am

Digitized by Google

13. Mai 1832 zum Vicedirector des Burgtheaters ernannt wurde. Deinhardstein war ein Dilettant in Kunstdingen, ein leichtsinniger, gedankenloser, heiterer Lebemann, einer der vielen Burgtheaterlenker, die die Direction als Unterhaltung betrachteten und sie wie einen Sport betrieben. Deinhardstein war ein glatter, geschmeidiger Hofmann, hatte Bildung und Bühnentalent, aber keine Spur von Ordnung und Zucht. Sein Bestreben war vor allem darauf gerichtet, dem p. t. Adel, dem alten Stammpublicum zu Diensten zu sein. Am 1. Juni 1832 trat er sein Amt an — am 14. Juni brachte er schon die erste Novität — sein eigenes Stück „Garrick in Bristol", das übrigens sehr gefiel. Es blieb bis zum Jahre 1866 im Repertoire.

Deinhardstein setzte dort ein, wo Kotzebue aufgehört hatte, und wieder überschwemmte die leichte Ware das Repertoire. Aber er hatte Glück. Unter ihm trat Karl La Roche in den Verband des Hauses, ebenso Karl Lucas, Mathilde Wildauer, Amalie Haizinger, Louise Neumann, Katharine Enghaus, die spätere Frau Hebbel, Julie Gley-Rettich, von der freilich Laube behauptete, sie könne zwar schmerzliche Leidenschaft schildern, aber nicht darstellen. Unter ihm brachte Bauernfeld dem Hause eine Reihe glänzender Erfolge, debutierte Friedrich Halm mit seinen ersten Stücken.

Abb. 47. Anschütz als Marquis Posa.
Nach einer farbigen Lith. von A. Wagner.

Deinhardsteins nachlässige und zügellose Wirtschaft wurde immer unhaltbarer. Indes man ihn äußerlich zu beloben schien — er wurde geadelt und zum Regierungsrath ernannt — stellte Graf Czernin dem Kaiser immer klarer und eindrucksvoller die Nothwendigkeit vor Augen, einen Mann mit „festem, energischem Charakter, mit Humanität und Urbanität" zum Director zu ernennen, „um die gute Ordnung in der Verwaltung und der Disciplin im Schauspielerpersonale, die jetzt beinahe ganz aufgelöst sei, wieder herzustellen und zu erhalten."

Die eigentlichen Theatergeschäfte, Annahme und Einstudierung von Stücken, Verkehr mit dem Personale, hätte nach Czernins Vorschlag ein Theatersecretär leiten sollen, der dem Director, für den Czernin irgendeine aristokratische Persönlichkeit im Auge hatte, beizugeben wäre. In Ermangelung einer geeigneten Kraft schlug Graf Czernin vor, dem Hoftheaterökonomen Treitschke und dem Schauspieler Korn einstweilen die Agenden zu übergeben. Einige Monate nach diesem Vortrage des Grafen Czernin erfloss die kaiserliche Entschließung (3. April 1841), die Deinhardstein seines Amtes enthob und zum Censor

Digitized by Google

ernannte. Zum Director aber wurde über eifrige Empfehlung des Staatsministers Grafen Kolowrat Franz v. Holbein ernannt.

Holbein hatte ein bewegtes Leben hinter sich, das er in seiner Autobiographie interessant geschildert hat. Er war als junger Mensch Lottobeamter in Lemberg, hatte aber einen unbesiegbaren Drang zum Theater. Unter dem Namen Fontano durchquerte er in abenteuerlicher Weise ganz Europa. Er war bald Guitarrespieler, bald Maler, bald Schmierenkomödiant, bald Maschinist, erfand neue Concertinstrumente und neue Theatermaschinerien, wurde Capellmeister, Cassier, Souffleur, Gesangslehrer, Director in Prag und dann endlich Director des Theaters in Hannover, wo er 16 Jahre blieb. Seine Stücke wurden viel gegeben. Schon anfangs des Jahrhunderts erschienen seine dramatischen Bearbeitungen Schiller'scher Balladen im Burgtheater. Trotz seines wechselvollen Lebens blieb er ein in sich gefestigter Charakter, der rastlos an seiner Bildung arbeitete und sich auf autodidaktischem Wege wirklich ein beträchtliches Wissen und eine seltene Theatererfahrung aneignete. Nach Schreyvogels Abgang hatte sich Holbein lebhaft um die Direction des Burgtheaters beworben. Aber vergeblich. Nun kam ihm die Ernennung ganz unerwartet.

Abb. 48. Anschütz als Lear, während der Vorstellung gezeichnet von Karl v. Stur.

IV.

Das zweite Viertel dieses Jahrhunderts ist in politischer wie in literarischer Beziehung eine gewitterschwüle Zeit. Es stürmte und drängte im Schriftthum und die Jungen standen auf gegen die Alten. Neue Werte sollten geprägt werden, neue Gedanken suchten neue Formen. Merkwürdige Strömungen kreuzten, befehdeten, vermischten sich, Classicismus und Romantik, Realisten und Idealisten, Phantasten und Wirklichkeitsschilderer standen sich gegenüber. Aber auf der Bühne, wo sonst die Schlachten der Literaturbewegung geschlagen werden, sah es einstweilen noch still und friedlich aus, sie stand außerhalb des Gefechtes. Die Romantiker, die in der Literatur die Führung hatten, strebten zur Bühne, aber erreichten sie nicht; sie blieben auf das Buch beschränkt. Nothgedrungen schufen sie das Buchdrama. Auf der Stätte ihres Sehnens, auf der Bühne aber herrschte das Schicksalsdrama und

Digitized by Google

dieſes wurde in den Dreißigerjahren von Raupach abgelöſt, der nun beinahe ein Jahrzehnt hindurch Alleinherrſcher der deutſchen Bühne blieb. Raupach war von Schreyvogel zum erſtenmal auf die Bühne gebracht worden. Er debutierte am 21. October 1819 im Burg-

Abb. 49. Anſchütz als Wallenſtein. Nach einem Gemälde.
(Ehrengallerie des Burgtheaters.)

theater mit dem „Fürſten Chawanskh“. Von Wien aus, durch Schreyvogel geſtützt, ſtieg Raupach auf das deutſche Theater. Das Geheimnis ſeines Erfolges lag in dem geſchickten Erfaſſen der Stoffe, die intereſſierten, und das waren geſchichtliche, waren nationale Stoffe. Das hiſtoriſche Drama ſtand eben im Vordergrunde des Intereſſes: waren doch jüſt erſt die Völker zum Bewuſtſein ihrer Exiſtenz gelangt! Man ſuchte überall Analogien, man

Digitized by Google

suchte überall ein Spiegelbild, man suchte in der Vergangenheit Beispiele für die Bewegungen der Gegenwart. A. W. Schlegel nennt das geschichtliche Schauspiel „die würdigste Gattung des Dramas, aber es muss national sein", und Schlegel wie Tieck stellten Shakespeare als das große Muster hin. Tieck, das Haupt der romantischen Schule, Tieck, den man ganz ernsthaft als Goethes Nachfolger ansah, Tieck, der offen in den Kampf trat gegen Schillers „hochtönendes, ungermanisches Wesen", war in der Zeit der blühenden Romantik der kritische Papst in deutschen Gauen. Sein Urtheil entschied über Tod und Leben. Manchmal machte sich der Gewaltige auf und inspicierte die deutschen Bühnen- und Literaturstädte. Auch nach Wien kam er und gieng ins Burgtheater, und man kam zu ihm nach Dresden und bat um seinen Spruch. Wie dieser Spruch zuweilen ausfiel, davon möge folgendes Beispiel zeugen. Der junge Ludwig August Frankl besuchte Tieck in Dresden. Er berichtet (in einer Aufzeichnung aus dem Nachlasse, die mir vorliegt): „Als ich ihm von Grillparzers eben dargestelltem Drama ‚Traum ein Leben' erzählte, fragte er mit besonderer Betonung: ‚Drama? Ich halte Grillparzer für einen entschiedenen Lyriker, als dramatischer Dichter ist er mir niemals erschienen.' Tieck fügte hinzu, dass er Zedlitz für den weitaus entschiedeneren Dramatiker halte. ‚Der bedeutendste Dramatiker, den Österreich besaß,' äußerte er weiter, ‚ist kein Österreicher gewesen und kam erst in das Land, als er ein Dramatiker zu sein aufgehört hatte — Werner.'*)" Tieck, den übrigens Grillparzer einen phantastischen Isländ, den ersten deutschen Dilettanten nannte, stand mit seinem Urtheil über den größten Dichter Österreichs leider nicht allein. Raupach schrieb einmal (7. Jänner 1835) an Deinhardstein: „Von dem ungewöhnlichen Erfolg des Grillparzer'schen Stückes (‚Traum ein Leben') habe ich gehört. Was ist der Grund? Nicht der poetische Wert, denn weder Sie, noch der Herr Oberstkämmerer hatten Lust es zu geben. Drey Gründe sind es meiner Ansicht nach. Erstens die Vorliebe der Wiener für alles Einheimische, zweitens die Neuheit der Idee für die Wiener, die meine schon ältere Ausführung derselben nicht kennen und drittens, daß es ein

Abb. 50. N. Heurteur als Coriolan. Lith. von A. Wagner.

*) Zacharias Werner war zuerst im Jahre 1806 in Wien, wo er gerne eine Anstellung beim Burgtheater erhalten hätte. Aber wie Minor („Das Schicksalsdrama" in Kürschners Nat. Litt., Bd. 151) richtig bemerkt, seine damals verfassten Theaterstücke („Attila", „Wanda") waren sehr wenig geeignet, ihn den Leitern des Theaters zu empfehlen. Werner verließ Wien, wohin er 1814 als geweihter Priester zurückkehrt. Der absonderliche Heilige erregte ein fabelhaftes Aufsehen und seine Predigten hatten einen riesigen Zulauf. Er starb in Wien am 17. Februar 1823.

Digitized by Google

Spektakelstück ist, also im Burgtheater etwas Neues. Nehmen Sie sich übrigens in Acht, auch Ihrem wahrhaft jungfräulichen Theater diese Buhlerrichtung zu geben, die unausbleiblich zum Verderben führt. Wer weiß, ob nicht mein ‚Tasso' volle Häuser gemacht hätte, wenn nicht dieses Spektakelstück vorangegangen wäre?" Die unsinnige Behauptung Raupachs, als sei Grillparzers „Traum ein Leben" ein Plagiat an seinem „Das Märchen ein Traum", hat K. E. Franzos, der diesen Brief veröffentlichte, schlagend widerlegt. Spät, sehr spät,

Abb. 51. Karl Fichtner. Lith. von Kriehuber.

erst in neuer Zeit hat sich Grillparzer draußen im Reich die ihm gebührende Stellung errungen.

Neben Shakespeare war den Romantikern insbesondere Calderon ans Herz gewachsen. Seine Mystik, das Träumende, Märchenhafte, Bunte, Zaubervolle seiner Poesie hatte es ihnen angethan. Und mit den Sympathien, die sie zu den Spaniern zogen, fanden die Romantiker bei uns in Österreich Widerhall, denn unsere Literatur hat einen spanischen Einschlag; nicht nur in unserem Dialekt, in unseren Höflichkeitssitten, auch auf der Bühne und im literarischen Leben Wiens bemerkt man, daß einst ein reger Verkehr zwischen Österreich und Spanien bestand, daß einst die spanische Sprache in Wien Modesprache

Digitized by Google

gewesen, wie später die französische. Schreyvogel hat dies klug erkannt, er war der Mittelsmann zwischen der Classik Spaniens und der Empfänglichkeit der Wiener. Die Übersetzungen spanischer Dramen, mit denen er begann, haben von Wien aus die deutsche Bühne erobert. So geschah es mit „Donna Diana“, so mit dem „Richter von Zalamea“. Bei Grillparzer, Halm, Raimund und, um auch von Neueren zu sprechen, bei Dozi ist spanischer Einfluß unverkennbar. So ist denn auch heute noch, dank dem Tropfen spanischen Blutes, der durch unsere Adern läuft, das romantische Spiel mit Farben, Düften, Träumen, bunten Trachten, mit Gefühlen, die heiße Sonnenglut oder milder Mondenschein geboren, bei uns eine unverwelkte Blüte: in Österreich stirbt die Romantik nie aus.

Abb. 52. Fichtner als Rudolf von Habsburg in Grillparzers „König Ottokar“.

Mehr als anderwärts kam bei uns die Romantik auf die Bühne. Und sie hat sie festgehalten. Aber auf die Bühnen in den deutschen Landen außerhalb Österreichs vermochte die Romantik ihren Thron nicht zu stellen, so sehr Tieck auch dafür kämpfte. Ihre Dramen waren zu phantastisch, zu ungebunden, zu wenig real, und die Geschichte, die sie credenzten, war zu sehr Dichtung und Traum, zu wenig Wahrheit und Wirklichkeit, zu sehr buntes Gemisch der verschiedenartigsten Ingredienzien. Hermann Hettner sagt sehr richtig: „Die historische Poesie ist nicht Wahrheit und Dichtung bunt durcheinander, sie ist ganz Wahrheit und ganz Dichtung.“ Der Kampf der Romantiker gegen Schiller war fruchtlos. Schiller und leider auch seine Jünger nahmen mit Raupach den breitesten Raum im ernsten Repertoire ein. Die Epigonen Schillers, die sich mit stolzer Pose auf die Antike beriefen, als auf die Lehrmeisterin ihrer Kunst, zogen die Tirade groß, füllten ihre Dramen mit Lyrik und Rhetorik und gaben sich für Idealisten. Auch Raupach hielt sich für einen solchen. Es hieße übrigens ihm Unrecht thun, wollte man seine dramatische oder besser gesagt theatralische Begabung verkennen: er hatte den richtigen Blick für den guten, bühnenreifen Stoff, für dessen wirksamen Aufbau, er baute aber dann als Maurermeister und nicht als Künstler. Den Idealisten gegenüber stand der Heerbann der Realisten. „Natur, Wirklichkeit!“ hieß ihre Losung. Sie begegneten sich mit den Romantikern in der schrankenlosen Verehrung Shakespeares, im Betonen der ursprünglichen Kraft der Phantasie. Aber auch ihre dramatischen Conceptionen, die diese Erfordernisse im Übermaße hatten, trieb der Sturm und Drang auseinander, die richtige Form sprengend, die nun einmal die Bühne kategorisch verlangt. Goethes „Götz“, Schillers „Räuber“ standen ihren Geschöpfen zu Gevatter. Zwei große Dichter giengen aus dem Ringen nach dem kraftvollen, originellen, phantasiereichen Drama siegreich hervor, wenngleich Sieg und Lorbeer des einen erst von der späteren Nachwelt anerkannt worden ist. Diese zwei Dichter waren Grabbe und Hebbel.

Hebbel ist ohne Zweifel der jener Zeit bedeutungsvollste Dichter, und im Mittelpunkte der Literaturbewegung, die wir hier in kurzen Strichen schildern wollen, steht sein Drama „Maria Magdalena“. Es ist das erste tiefgehende sociale Drama unseres Jahrhunderts

Digitized by Google

dem es, ohne die Dichter vergleichen zu wollen, das bedeutet, was „Kabale und Liebe“ dem Ausgange des vorigen galt. Dichter von freiheitlichen, nationalen, socialen Ideen, Dichter einer Epoche, die eine neue Zeit im Schoße trug, hatten bald erkannt, welchen Gewinn für ihre Zwecke sie aus dem historischen Schauspiel schlagen könnten. Die Figuren der Geschichte wurden zu Masken ihres Spieles und biblische, altgermanische, mittelalterliche Helden sprachen auf der Bühne von den Gedanken und Wünschen der für die Dichter allermodernsten Zeit. Der Parallelismus der Gegenwart und der Vergangenheit, das Gleichnis der Geschichte, das in unser Herz, in unseren Sinn schlagende Beispiel aus unserer Väter Tagen waren immer die besten Trümpfe in der Hand des Dichters. Die Vorliebe für das geschichtliche Bühnenspiel entsprang erst unbewusst dieser vergleichenden Rückschau, dann wurde es immer bewusster — so sehr, dass es schließlich sogar die Grenzen der Kunst überschritt. Es brauchte aber jetzt nur einer zu kommen, der die Kühnheit hatte, die Maske der historischen Verkleidung fallen zu lassen, und das sociale Drama war geboren.

Abb. 53. L. Löwe als Jaromir. Kanarell von Schrötter. (Im Besitze des Herrn Hugo Thimig.)

Und dieser eine war Hebbel.

Äußerlich freilich sah sein Drama aus wie eines der vielen bürgerlichen Dramen, deren breiter Strom in ruhigem Gerinne seit dem vorigen Jahrhundert über die Bühne floß. Das „bürgerliche Drama“ war ein Sprößling der moralischen Aufklärung. Aus England und aus Frankreich, aus England in tragischer, aus Frankreich in komödienhafter Form kam die Lehre von der moralischen Erbauung und Besserung, die von der Bühne ausgehen müsse. Diese Erbauung wurde mit endlosen Thränengüssen ins Werk gesetzt. Gottsched brachte das bürgerliche Schauspiel nach Deutschland, wo es, wie wir gesehen haben, üppig ins Kraut schoss. Iffland, Kotzebue, wenn er sich ernst geberdete, und ihre Nachahmer, bebauten dieses ergiebige Feld des Komödienjammers. Gewöhnlich war es ein Bankbruch, der ihn verschuldete, und ein reicher Vetter aus exotischen Ländern, der ihn heilte. Es war immer ein Spiel mit äußeren Verhältnissen; die Psychologie, wenn von einer solchen überhaupt gesprochen werden kann, war so rudimentär wie möglich. Die Figuren des Rührstückes begannen nachgerade so typisch zu werden, wie die stehenden Masken der Stegreifkomödie.

An das bürgerliche Drama schloss sich das Proletarierdrama an, das nun plötzlich von allen Seiten aufs Theater stieg. Freilich war es mehr ein Leiden als ein Kämpfen — und nur dieses ist dramatisch — das da gezeigt wurde, aber die sociale Noth schrie aus ihm und die Noth zeitigte die echte Tragik. Der Kampf zwischen entgegengesetzten Welten und Weltanschauungen wälzte sich auf die Bühne. Nun stand die Bühne wieder mitten im Leben, mitten im Streite, mitten im Strome. Der Erste, der die Tragik dieses Lebens

Digitized by Google

und dieses Streites mit kraftvoller Faust erfaßte, als echter Künstler gestaltete, war Friedrich Hebbel.

So sehen wir allerorten die Revolution der Gedanken sich vollziehen. Es war eine fruchtbare Zeit für die Literatur; denn das ist jede Zeit, wo das Individuum sich auf sich selbst besinnt und der Kampf der Principien die sociale Welt erschüttert, eine neue Ordnung der Dinge wünschend, ersehnend, erzwingend. In den Individuen verkörpern sich die Principien, aus dem, was sie als ihr Eigenstes zu geben glauben, spricht die Stimme der Allgemeinheit. Die im Vordertreffen standen und, ihres Wollens und Denkens besser bewußt als die Naiv-Schaffenden, die Fahne der neuen Kunst auf die Barricaden pflanzten, waren nicht gleichzeitig die künstlerisch Vollgiltigsten, wenngleich sie vielleicht die Klügsten und Verständigsten waren. Jeder Meister in seiner Kunst ist ein Naiv-Schaffender. Seinen Zeitgenossen gilt der Sonderling Hebbel nicht als der Größte. Die Zeitgenossen sahen die neue Fahne im Sturme voranwehen und auf dieser Fahne stand das kampffrohe Wort „Jung-Deutschland". Gutzkow und Laube hießen die Männer, die für sich und namens ihrer Zeit die Bühne in Anspruch nahmen. Von 1840 bis 1850 herrschte thatsächlich Jung-Deutschland im Theater mit historischen und socialen Stücken, in denen all das gährte, loderte und sprühte, was in diesem Jahrzehnte durch Europa lief.

Abb. 54. Ludwig Löwe als Holofernes (Act V. Scene 2).

Und Jung-Deutschland nahm sich nun auch des Lustspieles an, das ebenfalls schon auf dem Punkte war, in Typen zu verknöchern. Dem bürgerlichen Schauspiel entsprach das bürgerliche Lustspiel, wie Kotzebue es in die Mode gebracht: verliebte Mündel, kurzsichtige Väter, geprellte Vormünder, lächerliche Onkeln, komische Tanten, neckische Kammermädchen, übermüthige Jungen, sonderbare Hagestolze, Kleinstädter, Bankiers, Lieutenants, Gouvernanten ꝛc. tanzten den Reigen, der sich harmlos schlang und im Wohlgefallen vielfacher Heiraten löste. Literarisch und bald auch in der Gunst des Publicums löst diesen Stücken das französische Intriguen-Lustspiel Scribes und seiner Genossen den Rang ab. Und nun bringt Jung-Deutschland, diesem Zuge folgend, seine historische Komödie auf die Bretter. Aber noch lebt auch die Saat, die die Romantiker gestreut: das Phantasie-Lust-

Digitized by Google

spiel, das Märchen in heiterer Form, strebt vom Buch auf die Bühne; und es erreicht sie, als ein echter Dichter von Gottes- und Volksgnaden, Ferdinand Raimund, seine Zauberpossen, überquellend von Leben und Phantasie, in naivem Schaffen ihnen anreiht.

Die Literaten träumen von einem Aristophanischen Lustspiel in realistischer Form, aber Bauernfeld bemerkt in seinem Tagebuch: „Kann man eine echte Komödie schreiben, das Talent vorausgesetzt, einen deutschen Aristophanes vertrüge weder Regierung noch Publicum."

Der Mann, der dieses sagte, Eduard v. Bauernfeld, kam zur rechten Zeit. Er vereinigte in seinen Stücken alles, was seine Zeit und sein Publicum verlangten. Er hatte etwas von Kotzebue'scher Harmlosigkeit und seinem Typenschatze, der nun einmal beliebt war, er hatte etwas von der französischen Intriguentechnik; er fügte aus Eigenem zwei wichtige Dinge hinzu: einen liebenswürdigen, heiteren, geistvollen Dialog und neue Charaktere. Das Charakter-Lustspiel, das ganz in Misscredit gekommen war, pflegte er eigentlich unter dem Drucke seines Talentes, das ihm bewegte Handlung, originelle Situationen nur spärlich gewährte. Und indem Bauernfeld Charaktere aus seiner Gesellschaft, aus seiner Umgebung, aus seiner Zeit auf die Bühne hob, wurde er zum lächelnd kritisierenden Richter dieser Gesellschaft, dieser Zeit. So steckt denn auch ein Theilchen Aristophanischer Betrachtung in seinem Humor: aber dieses Theilchen, so klein es vielleicht ist, wusste er gar kunstvoll aus den sauber geschliffenen Facetten seines Witzes funkeln zu lassen, und es machte ihn für seine Zeit bedeutend, schuf mancher seiner Komödien, wie z. B. dem Lustspiel „Großjährig" eine Wirkung, wie sie bis dahin dem deutschen Lustspiel nie und nirgends beschieden gewesen war.

Abb. 55. Ludwig Löwe. Caricatur von G. Gaul.

So also sah die deutsche Bühne im vierten Decennium unseres Jahrhunderts aus. Die Modernen wollten eine reale, naturwirkliche Kunst, die aus ihrer Zeit für ihre Zeit sprechen sollte. Sie suchten ein nationales Drama, das berufen wäre, im Tragischen wie im Komischen die Conflicte der Principien, Stände, Gesellschaftsschichten, Weltanschauungen zu schildern, sie betonten das Recht der Individualität, das Recht der Persönlichkeit vielleicht allzusehr, denn sie wussten nichts von der Macht der socialen Zusammenhänge, die auch den Dichter, auch die Persönlichkeit zum Producte seiner Zeit stempelt. Sie glaubten, mit ihrer Marke ihrer Zeit ein Zeichen aufdrücken zu können. Die Typen, in denen Schauspiel und Lustspiel zu erstarren begriffen waren, sollten durch Individuen ersetzt werden. Je „individueller" ein Mensch sich gab, desto voller wurde er genommen. In der Reaction gegen romantischen Überschwang setzte sich freilich mehr als nöthig Prosa an Stelle der Poesie, Vernunft und Verstand an Stelle des freien Waltens der Phantasie.

In der Technik des Dramas wurde der Zufall, der im Schicksalsdrama allmächtig gewesen war, von der Nothwendigkeit verdrängt, und je mehr die Nothwendigkeit von den

Digitized by Google

äußeren Verhältniſſen auf die inneren, ſeeliſchen Verhältniſſe überging, alſo je pſychologiſcher das Drama wurde, deſto höher ſtieg es, deſto moderner in unſerem Sinne wurde es.

Wie verhielt ſich nun die Schauſpielkunſt zu den Werken der Dichtkunſt? Am Ende des vorigen Jahrhunderts, zur Zeit, als dem deutſchen Drama im Burgtheater die Alleinherrſchaft übertragen wurde, gab es beſonders zwei Arten der Darſtellung: die eine war die Schule des ſchönen Sprechens, des Declamierens und der „edlen“ Geberde; die andere, mit Eckhof und Schröder als Lehrmeiſter und mit Shakeſpeare als dem Gegenſtande ſteter Beſchäftigung, ſuchte geniale, unmittelbare Auffaſſung, ungezwungene Natürlichkeit, Betonung des Charakteriſtiſchen. Auch jetzt, in den Vierzigerjahren ſehen wir die Schauſpielkunſt in zwei Lager geſpalten: die Weimarer claſſiſche Schule, die Schule der ſchönen Geberde, des gemeſſenen Spieles, der ſorgfältigen, im Tone ſchwelgenden Declamation ſteht der modernen, romantiſchen, naturaliſtiſchen Schule, die Naturwirklichkeit verlangt und das „Individuelle“ betont, gegenüber. Immer mehr rückt dieſe vor. Intereſſant iſt aus jener Zeit eine Äußerung Gottfried Kellers in einem Briefe an Hettner: „Bemerkenswert iſt auch, daſs die Kunſt der komiſchen Darſtellung der Dichtung unendlich weit vorgeſchritten iſt, ſie iſt bereits ſchon jetzt für eine claſſiſche Komödie beinahe reif und fertig, während in der Tragödie umgekehrt die Darſtellung faſt ebenſoweit hinter den großen Dichtungen, die wir beſitzen, zurückgeblieben iſt.“ Dieſe Auslaſſung wird leicht verſtändlich, wenn man bedenkt, daſs das Luſtſpiel, je mehr es ſich dem wirklichen Leben näherte, deſto dankbarere Motive dem Darſteller bot, der ſich bloß umzublicken brauchte, um auf der Straße, im Salon, im Wirtshauſe ſeine Modelle zu finden, eine Beſchäftigung, die auch ſchon Sonnenfels den Schauſpielern, wie wir geſehen haben, angelegentlichſt empfohlen hat. Das Luſtſpiel hat die realiſtiſche Spielweiſe begründet und gefördert, und den Luſtſpielen Bauernfelds verdankt das Burgtheater zum großen Theile ſeine Spielweiſe, die in ihren Grundzügen direct auf Schröders Wirkſamkeit in Wien zurückgeht. Freilich war im Burgtheater auch immer ein Hauch, der von Weimar kam, zu verſpüren. Der Weimarer Schönheitscult fand bei uns

Abb. 56. Friedrich Wilhelmi. Gemalt von Auner. Lith. von Frankenberger 1831.

dankbaren Boden, denn wir können der Anmuth nirgends entrathen. Iffland hat im Burgtheater eine lange deutlich bleibende Spur hinterlassen.

Man kann sagen, dass im Burgtheater die Tradition des Hauses eine harmonische Verbindung beider Spielarten, der idealistischen und der realistischen, darstellt, belebt von einem phantastisch-romantischen Zuge, der in dem Wiener Schauspieler ebensosehr steckt wie in dem Wiener Publicum. Diesen romantisch-phantastischen Zug besaß Sophie Schröder; und Dawison wie Friedrich Mitterwurzer brachten ihn belebend ins Haus. Und er ist es, der uns Kainz so rasch nahe brachte.

Das Repertoire des Burgtheaters in den Vierzigerjahren unterscheidet sich wenig von dem Repertoire der anderen großen deutschen Bühnen. Im Spieljahre 1847 z. B., das ich herausgreife, gehörten je 30 Abende Bauernfeld und Kotzebue, Benedix ist mit 20, Halm mit 19, Töpfer mit 18, Schiller mit 15, Shakespeare mit 12, Raupach mit 10, Deinhardstein mit 8, Iffland und die Birch-Pfeiffer mit je 6, Grillparzer mit 5, Kleist und die Weißenthurn mit je 4, Goethe mit 3, Lessing mit 2 Aufführungen vertreten. Vielleicht, dass man Raupach und Frau Birch-Pfeiffer, die nach Raupach kam und in großindustrieller Weise alles Gangbare lieferte: historische Stücke, bürgerliche Schauspiele, Lustspiele, sentimentale Dramen, kurzum, was man nur wollte, etwas weniger pflegte als draußen im Reich; natürlich aber gab man ihre Zugstücke „Dorf und Stadt", „Mutter und Sohn" u. s. w. Im Jahre 1848 erscheint sie unter allen im Repertoire des Burgtheaters vertretenen Autoren am häufigsten auf dem Zettel, nämlich vierundzwanzigmal. Heimische Dichter nehmen aber einen guten Theil der Wiener Theatererfolge und also auch des Spielplanes in Anspruch; insbesondere waren es drei, die auf das Wiener Theater großen Eindruck geübt haben und zusammen die Hauptströmungen der Wiener Literatur bis auf den heutigen Tag verkörpern. Das waren Grillparzer, Bauernfeld und Friedrich Halm.

Abb. 57. Scenenbild aus „Der Widerspänstigen" nach Shakespeare von Deinhardstein. (Farbige Beilage zur Theaterzeitung.)

Mad. Fichtner, Katharina. — H. Wilhelmi, Baptiste. — H. Löwe, Petruchio. — H. Herzfeld, Tramio.

Das Wesen des Österreichers spiegelt sich in seiner Literatur. Romantik und Realismus gehen Hand in Hand. Sentimentalität und scharfer, bissiger, ja boshafter Witz sorgen für Rührung und Heiterkeit. Der actionsscheue Österreicher hat auch kein actionsreiches Drama: die Handlung sinkt zur Nebensache herab, der Aufputz, der Dialog mit seinen Wendungen, Scherzen und Pointen hält die Aufmerksamkeit rege. So war es in der alten Stegreifkomödie, wo Maschinerie, Feengeschichten u. s. w. für die Phantasie, der Hanswurst für den Realismus sorgte, wo die in die lose Handlung eingestreuten Arien und Späße die Würze des Theatervergnügens bildeten. In den österreichischen Poeten sehen

Digitized by Google

wir das grobe Material in feinere Formen gewandelt. Ein graciöses Griechenthum, ein romantisch-phantastisches Spiel in bunten Costümen, die Melodie des Wortes und der Verse — Lyrik an Stelle der alten Arie — ein geistvolles, anmuthiges Geflecht des Gespräches, aus dem es blüht, funkelt und herrlich fließt, ein tief heimlicher Quell des Gemüthes und dabei ein derber, zupackender Realismus — das war und ist die Wiener Literatur. Ein Gewaltiger des Herzens und des Geistes hat das Trauerspiel bei uns geschaffen. Grillparzer ist unser einziger Tragiker geblieben. Und er gieng den richtigen Weg des Tragikers, der ein nationales Drama schaffen will — er suchte einen historischen Stoff, einen national-historischen Stoff. Wir sahen die vergeblichen, unfruchtbaren Ansätze zu einem nationalen Drama in Österreich. Der Erste und Einzige, der dessen Aufgabe klar erkannte und den richtigen Weg wies, war der Historiker Hormayr. Nicht auf einer Staatsidee, sondern auf der Stammesidee müsse der wahre Patriotismus fußen. Und in der Geschichte müßten die Wurzeln der Stammesidee gesucht werden. Grillparzer that dies mit herrlichem Gelingen in seinem „Ottokar" (1825). Aber hier zeigte es sich, wie grundverschieden die Begriffe sind, die man „oben" und im Volke von Nationalität hat. Der Fluch Österreichs ist es, daß es zwischen diesen Begriffen keine Brücke gibt, daß Volk und Regierung fremde Sprachen sprechen. Grillparzers Drama verstimmte: es erregte „oben" Mißbehagen und wurde auf Betreiben böhmischer Adeliger gleich vom Repertoire abgesetzt. Es erschien erst 14 Jahre später wieder auf dem Spielplan. Das Burgtheater aber will seit Grillparzers historischen Stücken nichts mehr von „nationaler" Dramatik wissen. Seine verschlossene, ablehnende Haltung, bedingt durch die politischen Verhältnisse, denen es gehorchen muß, ist schuld daran, daß wir so gut wie gar kein historisches Drama besitzen. Unsere nationale, in Österreichs deutscher Geschichte und deutschem Stammesbewußtsein wurzelnde Kunst gab uns lyrische und epische Früchte. Anastasius Grün, Rosegger, Stifter, Stelzhammer, das sind nationale Dichter. Weitab vom Burgtheater strömt ihre Kunst . . .

Abb. 58. Graf Moriz Dietrichstein. Lith. von Kriehuber 1839.

Das Burgtheater hatte Sänger der Staatsidee, Sänger eines phraseureichen Patriotismus, Sänger des dynastischen Gefühls, der Fürstenverherrlichung gerne gesehen. Wo aber blieb der Sänger des Volkes? Wie das Burgtheater, durch seine Gründung und Anlage, durch sein Publicum und dessen Geschmack in gewisse Bahnen gelenkt, der dramatischen Literatur in Österreich wenig, d. h. gar keine Förderung schenkte, so war

Digitized by Google

auch die gewisse Nationalitätspflege von oben herab alles eher denn geeignet, ein wahres, volksthümliches Drama zu schaffen, und wenn Grillparzer unser nationalster Dichter ist, so ist er dies deshalb, weil er sein Bestes im Volke suchte. Man kann die Spuren der Volksdramatik des vorigen Jahrhunderts ganz deutlich bei Grillparzer erkennen: Das Gespensterdrama lebt in der „Ahnfrau", die Haupt- und Staatsaction im „Ottokar", ja sogar der Hanswurst im Leon („Weh' dem, der lügt") wieder auf. Bekannt ist ja sein Geständnis: „Meinen Stücken merkt man an, dass ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädtertheaters ergötzt habe." Die Nationalität Grillparzers aber ist nichts anderes als sein Wienerthum. Er blieb immer in wienerischer Anmuth, im romantischen Stil, den seine spanischen Lehrer ihm gewiesen, befangen. Ist aber auch Befangenheit das rechte Wort, ist nicht vielmehr gerade dieses Weiche, Süße, Milde, das mit zarten Farben glänzend den Marmor durchleuchtet, aus dem Grillparzer seine Figuren schuf, sein Eigenstes und Köstlichstes? Herbe, harte Stoffe hat der Wiener Meister sich erwählt, aber er hat sie in der Art des Wiener Künstlers behandelt, der auch dort, wo er realistisch wird, die Schönheitslinie, die Anmuthswendung nicht vergisst. Er war ein Phantast und ein Träumer, stark in der Reflexion wie in der Wirklichkeitswahrheit des Details. Er war ein Nörgler und ein Malcontenter — kurz ein Wiener jeder Zoll! Aber dem Wiener fehlt der starre Wille, die rauhe Energie, die starke Faust, und dieser Mangel macht sich nirgends fühlbarer als im Drama. Wir haben eingangs unseres Buches die Psychologie des Österreichers zu zeichnen gesucht; was wir dort gesagt haben, auf Grillparzer, den echten Wiener, trifft es zu.

Abb. 59. v. Mosel. Lith. von Stadler 1846.

In enggedrängten Jahren erlebte Österreich die Blüte seiner dramatischen Kunst. Diese Blüte trat ein nach einer Zeit totaler Stagnation. So wie um die Wende des Jahrhunderts von oben herab das nationale Drama, das ja immer gewissermaßen politisch sein muss, gepflegt worden war, so wurden nach der Julirevolution von oben herab alle diesbezüglichen Bestrebungen energisch unterdrückt. Es gibt wohl kaum eine seichtere, im schlimmsten Sinne harmlosere Bühnenepoche, als sie diejenige war, die Ende der Dreißigerjahre für Wien anbrach. Mit dem Nahen jenes Jahres, das gleichsam die Achse bildet, um die sich unser Säculum dreht, des Jahres 1848, bricht auch für Wien ein literarischer Frühling an. Das echt volksthümliche, nationale Drama, soweit eben von einem solchen bei uns gesprochen werden kann, das moderne Lustspiel werden ihm geschenkt. Die drei Sterne, von denen wir sprachen, stehen leuchtend am Himmel und aus der Ferne gesellt sich ein vierter zu ihnen: Hebbel wählt Wien zum Aufenthalte. Man sollte nun meinen, dass nun reges literarisches Leben in Wien herrschte. Dem ist aber nicht so. Die Gründe sind unschwer zu erkennen.

Digitized by Google

Die Gesellschaft in Wien vor dem Jahre 1848 hatte gar keine künstlerischen, am allerwenigsten literarische Tendenzen. Die Schichten der Gesellschaft waren streng von einander geschieden, so besonders der Hochadel vom Bürgerthum; das gieng soweit, daß auf einem im Redoutensaale von dem Hochadel veranstalteten Wohlthätigkeitsfeste in der Mitte des Saales von Stricken ein Quadrat umgrenzt war, in das allein der Adel Einlaß fand: innerhalb der Stricke tanzte und amüsierte sich der Adel, außerhalb des Quadrates durfte das „Volk" zuschauen und sich vergnügen. Trotzdem buhlte die Kaufmannswelt und die haute finance um die Gunst des Verkehres mit den Trägern der großen Namen und war glücklich, wenn auf ihren Bällen oder ihren Soupers ein echtes Blaublut erschien. Salons gab es in Wien nur wenige: großes Haus führten die Fürstin Metternich

Abb. 60. Graf Czernin. Nach J. B. Lampi.

und Fürstin Eleonore Schwarzenberg, angenehme Zirkel bildeten der Orientalist Hammer-Purgstall, an den viele Fremde Empfehlungen mitbrachten, Karoline Pichler, bei der die alten Herren der Literatur verkehrten und von den guten alten Zeiten sprachen, Hofrath v. Riesewetter, wo jeder, der sich vorstellen ließ, Sonntags Zutritt hatte und gute alte Instrumentalmusik und Gesang hören konnte, der Botaniker Stephan v. Endlicher, Baronin Pereira, die auch den Versuch machte, Künstler heranzuziehen, was aber nicht gelang, denn die Künstler wollten ihre Bohème-Gewohnheiten, Flanš und Tabakspfeife, nicht lassen; und selbst die Versicherung, im Rock statt im Frack erscheinen zu können, Bier und Würstel statt Thee zu bekommen, lockte sie nicht. Beim Adel versammelte man sich nach dem Theater zu Thee, Eis und Backwerk, beim Bürger-

Digitized by Google

thum um sieben Uhr zum Kaffee. Opulente Buffets, complicierte Soupers waren nicht in Mode. Um zehn Uhr lief die bürgerliche Gesellschaft nach Hause zum Nachtmahl. Man spielte um Pfänder, manchmal, aber selten Karten; man hielt Vorlesungen schöngeistigen und wirtschaftlichen Inhalts, dabei hatten alle Damen ihre Handarbeiten zwischen den Fingern. Man trieb Musik, bewunderte und verhätschelte reisende Virtuosen, vor allem aber sprach man über das Theater; das Theater war und blieb der Mittelpunkt aller Interessen und Conversation, das Theater als solches, mit seinen Personalveränderungen, mit seinen Schauspieleranekdoten, mit seiner Bühnenluft, aber nicht mit seiner Literatur. Das Theater spielte im gesellschaftlichen Wien die wichtigste Rolle. Friedrich Uhl, dem wir eine außerordentlich plastische Schilderung jener Gesellschaft verdanken, schreibt: „Das Theater war in der Zeit vor 1848 und eine Zeitlang nach diesem denkwürdigen Jahre das Forum der Donaustadt. Einzig und allein hier durfte die Gesellschaft Wiens als Körper vereinigt, offen und frei ihre Meinung äußern, ihren Willen kundgeben, Lob oder Tadel ungestraft austheilen, im Theater allein konnte das Volk die Souveränität der Gedankenfreiheit üben, da hatte es gelernt, sich zu fühlen, da machte es von dem Rechte der Selbstbestimmung Gebrauch. Im Theater wurde Wien mit dem Vereins- und Versammlungsrecht bekannt." Das Interesse am Theater wurde in den herrschenden Kreisen gerne gesehen, ja sogar eifrig genährt, denn es galt jetzt als viel ungefährlicher als die Beschäftigung mit politischen oder socialen Fragen: es entsprang also einerseits der Lust, auf einem Gebiete wenigstens sich frei und zwanglos aussprechen zu können, anderseits der Vorliebe des Wieners für alles, was mit dem Theater zusammenhängt. Gewiss hat Wien unter allen Großstädten des Continents diesseits der Alpen das theaterfreudigste Publicum. Sein Geschmack ist ganz eigener Art, und August Klingemann, aus dessen Tagebuch wir schon einiges citiert haben, hat ihn ganz treffend charakterisiert. Er schrieb unter dem Eindrucke mehrerer Vorstellungen in den Wiener Theatern: „Was den allgemein durchherrschenden Geschmack des Wiener Theaterpublicums betrifft, so steht derselbe in absoluter Polarität zu dem der Berliner, und wie dieser alles auf das Schärfste kritisch zersetzt, so läßt der freundliche Wiener durchaus mehr das Gefühl als den Verstand vorherrschen, hält alles fest zur Einheit zusammen und trennt oft bei neuen Erscheinungen sogar den Dichter von dem darstellenden Schauspieler nicht, so daß leicht der eine durch den andern unverdienterweise zugleich mit zu Falle gebracht werden kann. Alles wahre Gefühl unmittel-

Abb. 61. Deinhardstein. Lith. von L. Fischer.

Digitized by Google

Abb. 62. Karl v. La Roche. Lith. von Kriehuber.

bar aus der erſten Hand ergreift den Wiener im ganzen weit mehr als das, was ihm die höhere Kunſt darbietet; dieſes iſt auch ohne Zweifel der Grund, weshalb ſelbſt der tragiſche Ton in der Regel um eine Note herunterzieht und der echt antike Stil hier nicht ſo einheimiſch werden will wie in Norddeutſchland . . . Wer hier einheimiſch geworden iſt und als Künſtler ſich das Bürgerrecht errungen hat, der ſteht auch für immer feſt und unantaſtbar und erhält ſchon bei ſeinem Leben die Ehrenkrone, die das kältere Publicum in Norddeutſchland dem Talente erſt nach deſſen Abgang von der Bühne oder gar erſt nach dem Tode ſelbſt zu bewilligen geruht. Offenbar iſt übrigens der Geſchmack der Wiener reiner und unverfälſchter und ihr Urtheil gerechter als auf dem Gegenpole in Berlin.“ So ſchreibt ein Norddeutſcher, und ſein Urtheil hat, wie der Leſer ſich gewiſs überzeugen kann, noch heute zum großen Theile Geltung. Die Wiener bilden ein naives, dankbares, empfängliches, leicht und gerne lachendes und weinendes Publicum, das ſtets erwartungsvoll und mit der beſten Abſicht ſich zu unterhalten ins Theater kommt, das ein feines und ſicheres Verſtändnis für die Kunſt des Schauſpielers hat und ſich ungeheuer für ihn intereſſiert. Aber dieſe Theaterfreudigkeit, dieſe Theilnahme für das Schauſpiel bedingt durchaus noch keine Theilnahme für die dramatiſche Literatur. Der Dichter hat niemals in Wien annähernd die Bedeutung des Schauſpielers gehabt. Der Schauſpieler wurde populär, der Dichter nicht. Das kann man heute noch beobachten. Dieſe Erſcheinung hat auch einen hiſtoriſchen Grund. Robert Zimmermann ſchrieb einmal: „Indeſſen an anderen Orten die Dichter ſich vom Theater und Schauſpieler losſagten, ja beide nach den Bedingungen der Dichter umzugeſtalten bemüht waren, fand in Öſterreich vielmehr das Entgegengeſetzte ſtatt, indem die Dichtung nach der Bühne und dem Schauſpieler ſich bildete, auch hier, wie in anderen Dingen, der Anſtoß von oben, von den Brettern kam.“ In Wien war das Nationaltheater das Primäre

Abb. 63. K. v. La Roche als „Cromwell“. Lith. von Tauthage 1858.

Digitized by Google

und dafür wurden die Dichter und die Dichtung gesucht; nicht wie anderwärts hat der Dichter die Bühne gebildet: bei uns bildete die Bühne den Dichter. So waren Stranitzki und Bernardon Kinder ihrer Bühne, so waren es im höheren Sinne Bauernfeld und Grillparzer.

Schriftsteller des Vormärz kamen selten in die Welt; in der Gesellschaft sah man sie, wenige Ausnahmen abgerechnet, gar nicht. Diese Ausnahmen waren Amüseure, wie etwa der Herr v. Kurländer, der Übersetzungen für das Burgtheater und neue Spielkarten für das Metternich'sche Haus lieferte, wo er manchmal die Bank hielt; wie der joviale

Abb. 64. Ludwig Löwe und K. v. La Roche.
Nach einer Photographie gezeichnet und gestochen von Thomas Ender.

Eiskünstler Zedlitz, der, eine Autorität in culinarischen Fragen, von Tisch zu Tisch geladen wurde; wie der lustige Dialektpoet Alexander Baumann. Der Mittelpunkt der literarischen Kreise war das Kaffeehaus, da wurde debattiert und politisiert, geklagt und gehofft. Ernste Gespräche waren nur hier zu finden; hier wurde die Zeit- und Weltlage berathen und einzurichten gesucht, hier liefen die Fäden der politischen Bewegung zusammen, hier waren die Schleusen der literarischen Strömungen. Auch das Kaffeehausleben wie die Theaterfreudigkeit ist eine Eigenheit des Wieners, die er mit dem Südländer theilt. Es blüht noch ungeschwächt fort, und wenn man heute einem Fremden die Wiener Literatur zeigen will, führt man ihn ins Kaffeehaus.

Digitized by Google

Abb. 65. La Roche. Caricatur von G. Gaul.

Aber man glaube nicht, dass das Fehlen des Wiener Schriftstellers in der Gesellschaft auf Menschenscheu hinweist; im Gegentheil: Journalisten und Poeten waren und sind ein geselliges Volk, nur lieben sie die Ungebundenheit über alles. Und nun noch eines: Sie lieben es, bei ihren Zusammenkünften unter sich zu sein, sich und nicht andere zu unterhalten. Gute Kameradschaft und böses Cliquenwesen sind aus derselben Quelle geflossen. Es entstanden im Vormärz Vereine, die dem Triebe zur Geselligkeit entsprangen und unter dem Drucke der Zeit und der Umstände entweder wieder verschwanden, oder Mittelpunkte der politischen Bewegung wurden. Im Jahre 1840 wurden auf Anregung des Schriftstellers Kaiser unter Theilnahme von Grillparzer, Halm, Holtei, Holbein, Standigl, Ludwig Löwe, Castelli, Bauernfeld, Nestroy, La Roche, Storch, Kriehuber, Waldmüller, Schilcher u. a. die „Concordia" gegründet. Sie tagte, besser gesagt, nachtete zuerst im St. Anna-Gebäude, dann in der „Goldenen Wage", dann im „Goldenen Kreuz", endlich im „Kaiser von Österreich" in der Singerstraße. Man las, sang (unter anderem auch zum Entsetzen der Behörde Beckers „Rheinlied" und Lieder von Hoffmann v. Fallersleben) und führte mit der Polizei einen ewigen, bald lustigen, bald ernsten Kampf ums Dasein, da hinter den geselligen Zusammenkünften politische Machinationen gewittert wurden. Fremde Gäste, wie der Componist Löwe, Lortzing, Gutzkow, Oehlenschläger erschienen in diesem Kreise, wenn sie Wien berührten. Die Mitglieder, die nicht Künstler waren und den Vorträgen beiwohnten, hießen Volksmänner. Ein deutscher Geist war in den Versammlungen lebendig. Hier wurden zum erstenmale andere Begriffe von Nationalität gepflegt, als bis jetzt in Umlauf gesetzt worden waren. Zu Grillparzers fünfundzwanzigstem, zu Bauernfelds dreiundvierzigstem Geburtstage wurden Symposien veranstaltet. Im Vereinslocale hieng ein von Schilcher gemaltes Bild, die Eintracht darstellend. Innige Freundschaft verband alle Mitglieder im gemeinsamen Streben nach Licht, Luft und Freiheit. Ernst und Scherz giengen von diesem Kreise aus.

Abb. 66. Karl Lucas. Lith. von Kriehuber.

Digitized by Google

Er erwog seine Umgestaltung in eine Akademie der gesammten Künste in ernsthafter Weise, einen Gedanken, der dann später von Hammer-Purgstall verwirklicht wurde und zur Gründung der Akademie der Wissenschaften führte. Anderseits veranstaltete die Gesellschaft den ersten Narrenabend in Wien. Saphir pochte vergebens an das Thor der „Concordia", es wurde ihm nicht geöffnet. Als Opposition gegen die „Concordia" gründete dann Saphir den „Casino-Verein", der dann später im Jahre 1844 den Namen „Die schwarze Kuh" annahm.

Karl v. Holtei gründete gleichzeitig mit der „Concordia" die Ulkgesellschaft „Soupiritum", die im Matschakerhof ihre Soupers, das Gedeck zu 48 Kreuzer C.-M. feierte und dabei unter allerhand Scherzen und Späßen Geselligkeit und Literatur trieb. Vesque v. Püttlingen, Bauernfeld, Kriehuber, Castelli thaten auch da mit; später nahm die Gesellschaft den Titel „Baumannshöhle" an, weil die Zusammenkünfte in der Wohnung Baumanns stattfanden. Sie war die Erbin der Ludlams-Gesellschaft, wo der Hofschauspieler Schwarz das Scepter führte, und wie diese ein Vorläufer der noch heute bestehenden „Schlaraffia".

Abb. 67. Math. Wildauer als Randl im „Versprechen hinterm Herd" Lith. von Kriehuber 1849.

Der Professor am Theresianum, Leopold Neumann, begründete den Shakespeare-Club. Alexander Bach entwarf die Statuten, denen zufolge der Präsident Lord Minor heißen sollte; die Mitglieder trugen Namen aus Shakespeares Stücken: Neumann — Prospero, Professor Moriz v. Stubenrauch — Dogbery, Bach — Kaliban; der unglückselige Dr. Alfred Julius Becher, einer der feinsten Shakespeare-Kenner seiner Zeit, nannte sich York, Franz v. Sommaruga — Laertes u. s. w. Der Zweck des Vereines waren Vorlesungen aus Shakespeares Werken, denen heitere Symposien folgten. Die Abende fanden abwechselnd bei den einzelnen Mitgliedern statt. Über den Verlauf der Arbeiten wurden satirische Protokolle verfaßt, die Dr. August Bach-Puck illustrierte.

Die Harmlosigkeit all dieser Vereinigungen gieng bald in die Brüche. Der Ernst der Zeit wehte diesen Gesellschaften die Narrenkappe vom Haupte. Ein Gedanke rang überall nach Verwirklichung, fand überall begeisterte Kämpfer: die Sehnsucht nach Freiheit schlug in allen Herzen und in allen literarischen und geselligen Vereinen, in allen Tisch-

Digitized by Google

gesellschaften und Kaffeehauswinkeln, wo Wissenschaft und Literatur zusammenkamen, erhob sich der eine gewaltige Ruf, der Ruf nach Pressfreiheit. All die lustigen und ernsten Zusammenkünfte wurden vergessen, überall wurde berathen, wurden Resolutionen gefasst, Adressen concipiert, Schritte erwogen, wie die Pressfreiheit errungen werden könnte. Über den Lebensgeistern Österreichs lastete mit bleiernem Gewichte die Censur. Sie unterband jede Bewegung, hemmte die Entwickelung der Literatur und des Theaters. Dieselbe Censur, die in der Josefinischen Zeit ins Leben gerufen worden war von kunstfeindigen und recht-

Abb. 68. Frau Amalie Haizinger.

meinenden Männern, um ein junges Schriftthum von den Auswüchsen der Zote und der Gemeinheit zu reinigen und zu schützen, um die Moral der Schauspielbühne zu wahren und zu heben, um ein Bollwerk zu errichten gegen die Schamlosigkeit der extemporierten Komödien, die Censur, die Sonnenfels ein Bildungsmittel genannt, zeigte sich jetzt als der Knebel, der jeden Laut erstickte. Nicht nur, dass die Censoren nach den engsten Grundsätzen in träger Befolgung der ihnen überlieferten Instructionen, die wir ja kennen gelernt haben, in einer geradezu lächerlichen Weise ihres Amtes walteten, der Polizeigraf Sedlnitzky erließ in einemfort noch neue geheime Instructionen, wahre Folterwerkzeuge für den

Digitized by Google

freien Geiſt. Um ein Beiſpiel von dieſen geheimen Inſtructionen zu geben, laſſe ich einige hier folgen.

„Ärgerliche Artikel gegen Virtuoſen ſind durchaus nicht zuzulaſſen.“

„Ausfälle gegen die Hofburgtheater-Direction ſind unbedingt zu ſtreichen.“

„Auf Vermeidung perſönlicher Ausfälle gegen das Wirken des Regiſſeurs im Operntheater, Schober, iſt ſtets billige Rückſicht zu tragen.“

Abb. 69. Frau Amalie Haizinger. Lith. von A. Waldow.

„Bei Erwähnung der Zeitſchrift „Locomotiv“ iſt zu berückſichtigen, daſs ſich dieſelbe in einer unverſchämten Oppoſition gegen das Burgtheater gefällt, ſomit belobende Äußerungen über ihre Tendenz nicht geduldet werden dürfen.“

Mit Keulenſchlägen und Nadelſtichen wurde der Krieg geführt, der Krieg, den die Cenſur gegen jede geiſtige Regung führte. Man fühlte ſich in Wien wie in den Armen der eiſernen Jungfrau, und alles literariſche Leben war nahe daran, in dieſer Umſchnürung ſein biſschen Athem auszuhauchen. Aber der Sturm kam und der Sturm wehte und der Sturm hat geſiegt.

Am 14. März 1848 ward die Preſsfreiheit verkündet. Alles jubelte auf, nur eine Behörde ſtand rathlos da im neuen Sonnenſcheine, in der friſchen Luft, und dieſe Behörde

Digitized by Google

war die Direction des Burgtheaters. Am 21. März 1848 hielt der Oberstkämmerer Graf v. Dietrichstein einen Vortrag beim Kaiser. Der Entwurf zu diesem Vortrage, von der Hand des Directors des Burgtheaters, Franz v. Holbein, geschrieben, liegt vor mir. Der Director bittet durch den Mund seines vorgesetzten Chefs um eine Directive: wie soll sich das Burgtheater unter den geänderten Umständen benehmen, wie soll es sich zu den geschriebenen, gedruckten, früher eingereichten, geänderten Stücken stellen, wie zu den neu zugesandten? Dürfen solche Stücke nunmehr nach der ausgesprochenen Preßfreiheit auf Verlangen der Verfasser nach dem Originale der ersten Überreichung oder mit den später vorgenommenen Änderungen gegeben werden? Die Stücke, die der Director dabei im Auge hatte, sind in erster Linie folgende: „Die Karlsschüler", „Struensee", „Gottsched und Gellert" von Laube, die „Valentine" von Freytag, die „Goldmacher" von Töpfer. Dann fährt der Verfasser dieses Entwurfes fort: „Wenn übrigens Eure Majestät gleich einen principiellen Grund hatten, mit Allerhöchstem Cabinetsschreiben vom 14. November 1845 die Annahme neuer Stücke von Gutzkow und die Aufführung seiner bereits bekannten und auf der Hofbühne gegebenen Stücke zu untersagen, so kann ich doch nicht umhin, mich ehrfurchtsvoll anzufragen, ob die Allerhöchste Proclamation vom 14. d. M. diesen Allerhöchsten Befehl aufhebt und wie ich mich zu benehmen habe, wenn Gutzkow, dessen „Werner", „Die Schule der Reichen" und „Ein weißes Blatt" gerne gegeben wurden, neue Stücke einsendet." Der Vortrag gipfelt dann in einer erregten Klage wegen der Dreistigkeit der Wiener Journale, die die Direction angreifen. Als die „allerunanständigsten" Angreifer werden genannt Dr. Ludwig August Frankl in den „Sonntagsblättern" und Saphir, dessen letzte Ausfälle in Nummer 69 des „Humorist" dasselbe Datum tragen, wie dieser Vortrag.

Abb. 70. Amalie Haizinger. Caricatur von G. Gaul.

Man sollte nun glauben, daß Director v. Holbein, dem es so ernst darum zu thun ist, in seinen Segeln den neuen Wind einzufangen, frisch und wohlgemuth sein Schiff der neuen Strömung übergibt, schlug ja diese Strömung in mächtiger Brandung an den Mauern seines Hauses empor. Das Repertoire des Burgtheaters aber in diesem Märzmonat, wo die Welt ein neues Gesicht bekam (vom 13. bis 20. März blieb das Theater wegen Unruhen geschlossen) ist von rührender Harmlosigkeit, und am 26. März 1848, also fünf kurze Tage nach dem citierten Vortrage, theilte Holbein seinem Chef mit, daß folgende Stücke in das Repertoire aufgenommen werden sollen: „Ein Billet", „Jung und Alt", „Er sucht sich selbst", „Vetter Willibald", „Gottsched und Gellert", „Die Flucht", „Eines Hochzeitstages Fatalitäten", „Der Freigeist", „Zu glücklich", „Raffael Sanzio".

Schon aus den Titeln sieht man, daß das Burgtheater sich anschickte, ganz in den alten Bahnen des vormärzlichen Repertoires gemächlich weiterzuwandern. Nur in den Reserven, die Holbein gleichzeitig anführte, zeigte sich der neue Geist. Als solche Reserven

Digitized by Google

werden genannt: „Die Karlsschüler“, „Julia“, „Struensee“, „Valentine“, „Urbild des Tartuffe“, „Die Günstlinge“. Ob und wann diese Reserven herauskommen sollten, das wollte Holbein von der Entscheidung von oben abhängen lassen.

Abb. 71. Louise Neumann als Lorle. Lith. von Kriehuber 1853.

V.

Der Artikel Saphirs, der sosehr den Zorn des Burgtheaterdirectors gereizt hatte, lautete folgendermaßen:

„Wann wird das k. k. Burgtheater eröffnet werden? Es muss mit einem classischen Dichter eröffnet werden; wir hoffen, dass dieses glänzende Institut nicht länger seine Auf-

Digitized by Google

gabe verkennen wird. Es ist bis jetzt als todter, versteinerter Körper in der Reihe der deutschen Theater dagestanden. Ein kunstliebender und leutseliger Hof hat dieses Institut mit Munificenz ausgestattet; das erhabene Kaiserhaus war schon lange für die Verbesserung und Höherstellung dieses einst so ruhmvollen Institutes, und auch hier verhinderte die Starrheit der Leitung jede geistige Verjüngung. Jede Intelligenz wurde zurückgewiesen, jeder belebende Odem von dem Hüsteln eines altersschwachen Princips zurückgeblasen, und es trat jene Stagnation ein, welche die Anstalt, so reich an großen Kräften, so kaiserlich fundiert, in die Reihe des todten Repertoires setzte. Jetzt ist die Zeit der Regeneration in der Würde, in der Aufgabe, in der Mission dieses ersten deutschen Nationaltheaters. Statt der Zöpfe branchen wir Köpfe, statt der Kritik den Mund zu petschieren, ist es jetzt Zeit, die Kunst, die edle, im Auge zu behalten, die Würde des Instituts, den Ruhm des Wollens, des Vaterlandes in seiner ersten dramatischen Kunstanstalt zu manifestieren."

Abb. 72. Christine Enghaus-Hebbel. (1839.)

Der das schrieb, war der kritische Wettergott von Wien. Saphir war ein geistvoller Mann und ein witziger Kopf, wenngleich sein Witz im Worte stecken blieb und immer mehr spielerischer als klärender Natur war. Es ist gewiss das Recht des Kritikers, seinen Geist leuchten zu lassen und es war immer in Wien beliebt, wenn ein Kritiker dies auf witzige Weise that, aber es ist immer ein Schaden — um nicht ein schlimmeres Wort zu gebrauchen — wenn der Kritiker das Stück und den Autor nur als Sprungbretter seiner Laune betrachtet und sich bei der Besprechung immer nur fragt, wie er am besten über die Sache Witze machen könnte. Dass Saphir solcherart zuwerke gieng — und er fand darin bis auf den heutigen Tag eifrige Nachahmer — war wohl nicht die geringste seiner Sünden. Was ein Recensent an schlechten Eigenschaften haben kann, hört auf seinen Namen. Im Publicum aber war sein Wort von Gewicht; man hasste und verachtete ihn, aber seine Macht war unbestritten. Seine Waffen waren die Scandalsucht und die Gesinnungslosigkeit. Wie gesinnungslos er war, das wusste er offenbar selbst nicht, denn nicht er beherrschte das Wort, das Wort beherrschte ihn. Er ritt auf dem Wortwitz dahin, unbekümmert und unwissend, wohin das Ross den Reiter tragen würde. Jean Paul und Abraham a Santa Clara waren die Pathen dieses Wortwitzes. In dem Augenblick aber, als die Zeit anbrach, wo der Ernst allein mehr zählte — auch der Ernst im Witze — war es mit seiner Glanzepoche

Digitized by Google

vorbei. Bauernfeld hatte in seinem Lustspiel „Ein literarischer Salon“ Saphir an den Pranger gestellt; völlig gieng aber Saphir erst in der furchtbaren Fehde zugrunde, die der junge Schriftsteller Rudolf Waldek im Jahre 1850 gegen ihn führte.

Außer Saphir war noch Adolf Bäuerle eine literarische Macht im vormärzlichen Wien. Bäuerle, der selbst viele Possen schrieb, war die Verkörperung des gemüthlichen, harmlosen Wieners, der den Harmlosigkeiten, die er schrieb und dichtete, ein riesiges Gewicht beimaß. Als es draußen in der Welt bereits donnerte und stürmte, da brachte noch Bäuerle nicht endenwollende Theaterberichte, da konnte man, wenn man seine Theaterzeitung las, wirklich glauben, daß es in der Welt nichts Wichtigeres gebe, als das Theater und die Theaterzeitung. Bäuerles Theaterzeitung und Saphirs „Humorist“, das sind gleichsam die beiden Vexierspiegel des Wiener Theaterlebens im Vormärz; in dem einen ist alles hübsch rund und behäbig, aus dem anderen blickt die Grimasse.

Abb. 73. Christine Hebbel. Caricatur von G. Gaul.

Aber mit dem Jahre 1848 kam ein neuer Geist in die Zeitungen, ein neuer Geist in die Theaterkritiken. Kürnberger schrieb in jenen Märztagen in den Sonntagsblättern: „Haus und Herd, Weib und Kind müssen fortan die zweite und Vaterland und Freiheit die erste Stelle in allen Herzen einnehmen, sonst sinkt der Staatsbürger wieder zum Privatmanne herab. Das Familienschauspiel ist daher aufzugeben, das politische Schauspiel zu emancipieren. Shakespeare hoch vor allem! Diesen stärksten Geist des freiesten Landes müssen wir von einer neuen Seite kennen lernen. „Julius Cäsar“ und die Heinriche müssen wir auswendig lernen, wie die Verliebten die Parole „Es war die Nachtigall und nicht die Lerche“. Schiller ist zu pflegen, wie immer, denn Carlos und Tell werden ohne Maulkorb wie aus einer neuen Welt zu uns reden; „Wallenstein“ ist an drei Abenden aufzuführen: das Lager, Piccolomini, der Tod; „Götz“ und „Egmont“ mag man bringen wie sonst, indessen behaupte Schiller ewig den Vorzug vor der Goethe'schen Dramatik.“

Der Director hat wirklich versucht, diesen Wünschen, die von allen Seiten auf ihn einstürmten, Rechnung zu tragen. Gutzkow erscheint wieder im Repertoire, Laube mit den „Karlsschülern“ am 24. April, dem Geburtstage des Kaisers. An diesem Tage führt das Burgtheater wieder zum erstenmale den Titel eines „k. k. Hof- und National-Theaters“. Mit Rücksicht auf eine in diesem Sinne zu gewärtigende Petition und im Hinblicke auf Ideen, die Kaiser Josef mit seinem Theater im Auge hatte, suchte Director Holbein am 21. April um die Titeländerung nach, die ihm denn auch vom Kaiser am nächsten Tage gewährt wurde.

Digitized by Google

Es ist ein festlicher, denkwürdiger Abend. Ein Prolog von Ludwig August Frankl leitet die Vorstellung ein. Er beginnt mit den Worten:

„Ihr kennt den Ruf: der Freiheit eine Gasse!
Unsterblich ist der Name Winkelried.
Lang kämpfte Kunst hier mit gemeinem Hasse;
Gebt Raum der Dichtung, Raum dem freien Lied!"

Vier Tage später schon soll Freytags „Valentine" gegeben werden, die aber abgesetzt wird, um erst am 17. Mai ihre Première zu erleben. Inzwischen wird am 8. Mai Hebbels „Maria Magdalena" zum erstenmale aufgeführt, am 28., 29. und 30. September der „Wallenstein" an drei Abenden gegeben. Holbein hatte freie Hand bekommen in der Wahl seines Repertoires. In einem Präsidialdecret vom 23. März wird der Director vom Obersthofmeister ermächtigt, „gleich nach dem Empfange dieses Präsidialdecretes über die Annahme oder Zurückweisung der für das k. k. Hof-Burgtheater eingereichten oder eingesandten Stücke, ohne irgendeine weitere Anfrage an mich zu stellen oder meine Ansicht mündlich oder schriftlich in Anspruch zu nehmen, nach Ihrer besten Einsicht allein zu entscheiden und diese Ihre Entscheidung dem betreffenden Autor bekanntzugeben". Natürlich wird dem Director dabei die nöthige Rücksicht auf Religion und Monarchie, auf Sitte, Anstand und Persönlichkeit eingeschärft, ihm aber auch zu bedenken gegeben, dass bei der herrschenden Censurfreiheit allzugroße Strenge nicht am Platze wäre.

Abb. 74. Julie Gley. Stich von Ender nach Passini.

Graf Dietrichstein hält am 29. März beim Kaiser Vortrag und meldet, dass er Director v. Holbein alle Rechte bezüglich der Feststellung des Repertoires, Entscheidung über Annahme und Ablehnung neuer Stücke, Besetzung der Rollen, Ertheilung von Urlauben auf lange Dauer u. s. w. übertragen habe. Als Grund, warum dies geschehen sei, bezeichnet der Oberkämmerer: „Ich bin es meiner Ehre, meinem guten, zuvor niemals frech angetasteten Namen schuldig, mich hinsichtlich der Hoftheaterleitung in die Grenzen der Amtswirksamkeit des Oberkämmerers zurückzuziehen, indem die früher — wenn auch nicht immer — durch die Censur in die Schranken des Anstandes gewiesenen Journale nunmehr nach bewilligter Pressfreiheit täglich mit ungezügelten Schmähungen die oberste Leitung der Hofbühne — das ist mich selbst — auf die unverschämteste Art angreifen und damit fortzufahren drohen."

Digitized by Google

Holbein hat nun wirklich die volle Macht in Händen.

War nun Holbein der Mann, in dieſer großen Zeit an der Spitze des Burgtheaters zu ſtehen und ſein Reich würdig zu verwalten?

Man thäte Franz v. Holbein unrecht, wenn man ihn nur nach der Rolle beurtheilen würde, die er im Wiener Theaterleben geſpielt hat. Holbein war ein echter Theatermenſch; er hatte Ideen, er hatte einen gewiſſen Spürſinn für das wahrhafte Talent. Er hat Seidlmann und die Sonntag entdeckt und gefördert, er hat die Tantième eingeführt, er hat die Idee zu verwirklichen geſucht, ein neues Burgtheater auf dem Ballplatze zu bauen — eine Idee, die heute noch nichts von ihrer Güte verloren hat; er dachte — man bedenke, vor dem Jahre 1848! — an volksthümliche Theatervorſtellungen, er konnte — was für einen Director eine ſeltene und köſtliche Eigenſchaft iſt — für Stücke und Autoren ſchwärmen und ſich begeiſtern.

Abb. 75 Julie Rettich als Thuſnelda. Nach einer colorierten Lith. von L. Beith.

Als er aber nach Wien kam und in einer Epoche der Jugend, der Gährung Schritt halten ſollte mit der neuen Zeit, da war er bereits ein alter Mann, und wenn ſein Thatendrang, ſeine Arbeitsluſt und ſein Ehrgeiz auch noch ganz ungebrochen waren, ſeine geiſtige Spannkraft war es nicht mehr. Er gerieth durch die Zeit und die Umſtände in eine Situation, die ihm ſelbſt unbehaglich und unerträglich erſchien. Eine bisher unveröffentlichte Stelle aus ſeinen Memoiren mag uns darüber aus ſeinem eigenen Munde Aufklärung geben: „Mit der Bewilligung der Preisfreiheit waren nun auch die Hemmniſſe der Cenſur weggeräumt; aber ſoſehr ich durch ihre Strenge gelitten, ſo erleichtert ich im erſten Augenblick aufathmete, ebenſo ſchnell ſah ich ein, wie mich durch deren Aufhebung noch ernſtere, noch ſchwerere Verantwortung treffen würde. Einerſeits war mir jetzt dem Publicum und dem Dichter gegenüber der freieſte Spielraum gegeben, während ich anderſeits von oben verantwortlich gemacht wurde, daſs der kaiſerliche Raum nicht zur Stätte politiſcher Demonſtrationen werde, was in jeder politiſch aufgeregten Zeit kaum zu verhindern iſt, denn in harmloſe Worte, ja nur Betonungen wurden oft Beziehungen gelegt, an welche weder Dichter noch Schauſpieler dachten, mir jedoch von Seite der Cenſurbehörde ſehr übel vermerkt wurde.

Abb. 76. Franz v. Holbein. Nach einem Gemälde von Saar.

Digitized by Google

Unter allen Umständen war es aber meine Pflicht, stets des kaiserlichen Hauses eingedenk zu sein und vor allem die kaiserliche Familie und höchstderen pietätvolle Gefühle zu berücksichtigen, was mir aber von Seite der tonangebenden und herrschenden Menge als schwere Beeinträchtigung der errungenen Freiheit zur Last gelegt wurde. So kann ich nur sagen, dass gerade diese censurlose Zeit die schwerste und sorgenvollste während meiner Direction gewesen." Daran dachte er wohl auch, als er an anderer Stelle seiner Memoiren den richtigen Satz niederschrieb, dass im Burgtheater mehr Rücksicht auf höheres Denken, Fühlen und Empfinden als auf das Schauen genommen würde.

Man mag sich nun seine Lage leicht vergegenwärtigen; indem das Obersthofmeisteramt ihm alle Rechte bezüglich des Repertoires einräumte, schob es ihm auch alle Verantwortung zu und so frei man ihn auch walten ließ, er fühlte doch die tausenderlei Fäden, die ihn umschnürten und an jeder Bewegung hinderten. Im Anfang freilich hatte es den Anschein, als wollte er diese Freiheit tüchtig ausnützen, daher die Novitätenjagd, die alle zurückgehaltenen und bis dahin verbotenen Stücke schnell herausbrachte, natürlich in unvollkommenen und überstürzten Aufführungen. Es ist, als wollte er selbst nicht zur Besinnung kommen und sich durch maßlose Bewegung betäuben.

Abb. 77. Marie Bayer-Bürck als Ophelia.

Noch in dem bereits citierten Decret, das seinen Wirkungskreis umschrieb, wurde auf seinen ausdrücklichen Wunsch von einer Ernennung einer Hilfskraft, eines Secretärs Umgang genommen, aber bald sah sich Holbein nach jemandem um, auf dessen Schultern er in irgendeiner Weise einen Theil der Verantwortung wälzen könnte, und einen solchen Mann glaubte er bald entdeckt zu haben: es war Heinrich Laube.

Heinrich Laube war schon in den Vierzigerjahren in Wien gewesen, hatte das Theater besucht und die Bekanntschaft des Grafen Dietrichstein gemacht. Zur Aufführung der „Karlsschüler" kam er nun wieder nach Wien und Frau Haitzinger und Fräulein Louise Neumann, das reizende Urbild der Laura in den „Karlsschülern" waren es, die die maßgebenden Kreise energisch auf den jungen Schriftsteller aufmerksam machten. Man darf nicht den Äußerungen Laubes vollkommen glauben, die die Sache so darstellen, als wäre Holbein ihm immer mit einer gewissen Feindseligkeit begegnet. Ich weiß es aus dem Munde von Ohrenzeugen, dass Holbein für Laube eine aufrichtige Verehrung hatte. Es ist nicht unwahrscheinlich, wenn allerdings nur ein Indicienbeweis möglich ist, dass Holbein seinem Chef Laube als den Mann vorstellte, der eventuell als Hilfskraft für das Burgtheater zu erwerben wäre. Allgemein bekannt durch Laubes temperamentvolle Darstellung ist die Scene, wie bei der Première der „Karlsschüler" Laube vor das Publicum trat und eine improvisierte Anrede hielt. Man hatte bei dieser stürmischen Première, die jubelnden Erfolg hatte, den Autor gerufen, wollte nun auch Fichtner, den Darsteller des jungen Schiller, vor der Rampe sehen: ein Erscheinen des Schauspielers war aber nach dem Hausgesetze verboten, und so entschloss sich Laube kurzer Hand, wie er sagte: „den Director zu spielen",

Digitized by Google

ließ aufziehen, trat hinaus und dankte im Namen Fichtners. Die Episode, von der übrigens die Wiener Blätter keine Notiz nahmen, brachte den Dichter der „Karlsschüler“ sofort in

Abb. 78. Friedrich Hebbel. Lith. von C. Kaiser 1846.

innigen Rapport mit dem Publicum und der Verwaltung. Es scheint, daß noch an demselben Abend auf der Bühne Graf Dietrichstein mit Laube eine lange Unterredung hatte, denn am nächsten Tage, unter Berufung auf diese Unterredung, schreibt Laube folgenden Brief:

Digitized by Google

Eure Excellenz!

Haben in Ihrer unerschütterlichen Liebe für das hochwichtige Institut des k. k. Hof-Burgtheaters meinem Antrage auf eine organische Reform desselben unter meiner Betheiligung wohlwollend Gehör geschenkt, haben mich zu einer kurzen Skizze des einleitenden Planes aufgefordert und haben mir Ihre gütige und motivierte Verwendung an Allerhöchster Stelle verheißen.

Der Gedanke solch eines eintheilenden Planes ist sehr einfach, insofern er zunächst nur die allgemeine Frage betrifft, das kaiserliche Hof-Burgtheater solle das erste Theater im deutschen Vaterlande sein und dadurch die Kunst selbst, sowie das politische Ansehen Österreichs stützen und fördern. Wo Deutschland sein reinstes Nationaltheater findet, da sieht es auch seinen innersten, festesten Halt. In manch anderen Punkten der Kunst und Wissenschaft wird solche Suprematie sofort schwer zu erreichen sein, theils, weil die politischen Formen in den letzten Jahrzehnten Österreich vielfach abgesondert haben von Deutschland, theils weil Österreich als Mittelpunkt verschiedener Nationen eine rein deutsche Aufgabe wirklich nicht in allen Richtungen einhalten kann, mit dem Burgtheater dagegen kann die Suprematie sofort bethätigt werden. Poetische Tradition und Grundlagen sind in schönen Kräften vorhanden und es ist nichts Geringes, in einer Kunst vorausgehen zu können, welche am volksthümlichsten und eindrucksvollsten ist, welche den Geist der Zeiten und Nationen am deutlichsten spiegelt und leuchtet und welche im Edlen und Guten spiegeln und leuchten kann, sobald fester Wille, Erfahrung, Besonnenheit und ein klares Princip an der Spitze stehen.

Deshalb wäre es zunächst nöthig, die Auswahl der Stücke nicht durch enge Linien zu beschränken, sondern der artistischen Direction selbst soweit freie Wahl zu lassen, als nicht unmittelbare Staatsraison ins Spiel kommt. So nur wird allgemeines Vertrauen, die Lebensbedingung eines öffentlichen Instituts, gewonnen.

Wenn die Direction auf der Höhe der Zeit und des Geschmackes steht, so wird sie von selbst das Unbefugte, Übergreifende und Wilde und unter allen Umständen das Rohe abhalten; der künstlerische Maßstab ist ja hierin strenger und sicherer als irgendein polizeilicher.

Die Direction wird, um jeglicher Strebsamkeit eine hilfreiche Hand zu bieten, manches Ungewöhnliche zulassen müssen, aber sie wird durch die Art der Darstellung ungewöhnlicher Dichtungen, sie wird durch das große Ganze ihrer Leistungen, den gemessenen Gang würdiger Form immer unzweifelhaft siegreich einhalten. Man wird bald erkennen, daß sie Ungewöhnliches, Neues nur bringt, um die Möglichkeit großer Entdeckungen in der Form nicht auszuschließen, daß sie nur das bringt, was den unverkennbaren Charakter poetischer, also edler Kraft an der Stirne trägt, daß sie aber die immerhin seltenen Ungewöhnlichkeiten niemals in der Absicht bringt, um den erworbenen Stil der Würdigkeit leichtsinnig zu stören. Sie wird jegliche echte Production fördern, nicht aber allein halbreifen Experimenten dienstbar sein wollen. Diese Frage wird in unserer erregten Zeit, wo alles das innerliche Unberechtigste zu drängen zu können glaubt, eine sehr schwierige sein und eine gewaffnete kritische Stellung der Direction nöthig machen.

Es wäre zweitens nöthig, das darstellende Personal sofort zu ergänzen und unablässig mit den besten Kräften darstellender Talente vollständig zu erhalten; das Einstudieren kundiger und sorgfältiger Art hilft viel, aber es kann die Persönlichkeiten nicht ersetzen. Der Kreis von Persönlichkeiten im Burgtheater muß so sein, daß unsere classischen Stücke classisch dargestellt werden und wahre, nicht nur nachgesprochene Ehrfurcht vor vollen Werken erwecken können. Meines Erachtens gibt es nichts Conservativeres auf der Welt, als jede Woche einmal den großen Organismus eines Kunstwerkes geschlossen und mächtig dem Publicum vorzuführen. Der Frivolste wird dadurch inne, daß ein Ganzes die Mannigfaltigkeit und ein tiefes Gesetz in sich schließt.

Es wäre drittens nöthig, die ökonomische Direction abzusondern von der artistischen und den ganzen artistischen Theil der Leitung in die Hände eines artistischen Directors zu legen, welcher für die ganzen höheren Fragen des Instituts verantwortlich und im Betriebe alles dessen, was Stücke, Austheilung, Einstudierung und Inscenesetzung betrifft, mächtig gemacht würde.

Digitized by Google

Euer Excellenz haben mir das Vertrauen geäußert, daß ich für solchen Posten geeignet wäre. Es bedarf wohl nicht einer Versicherung, daß ich bei der Größe und Schwierigkeit der Aufgabe himmelweit entfernt davon bin, mir volle Befähigung zuzutrauen, am wenigsten in so aufgewühlter Zeit, welche bei so jähen Übergängen mit nichts freigebiger sein wird, als mit Unzufriedenheit und Undankbarkeit. Aber ich hege das tiefste Interesse für das Burgtheater, ich glaube allerdings, daß mit diesem Institute am raschesten und sichersten das erreichbar Beste erreicht werden kann. Ich habe allerdings durch neunjährige Beschäftigung mit dem deutschen Theater Erfahrung gewonnen und habe auch in dem jetzigen uns alle überstürzenden Sturme die Haltung und den Muth nicht verloren, den Muth, daß mit festen Grundsätzen die edle Form gerettet werden kann aus dem Getümmel, kurz, ich bin allerdings bereit, meine ganze Thätigkeit einzusetzen für solchen Zweck.

In diesem Zusammenhange also wiederhole ich hiermit Euer Excellenz schriftlich, was ich auf Ihre mündliche Ansprache gestern mündlich geantwortet: Daß ich mich zu gewissenhafter Übernahme solchen Amtes verpflichte, wenn der Vorschlag Eurer Excellenz von Seiner Majestät gutgeheißen wird.

Lassen Sie mich also einiges beifügen, was für den Fall Allerhöchster Genehmigung meine Person betrifft:

Ich bin jetzt unabhängig und habe ein gutes Auskommen. Ich lebe in gesicherten, glücklichen Familienverhältnissen mit Frau, Kindern und Verwandten. Ein solcher Wechsel des Wohnortes und Berufes würde also für mich eine Lebensfrage sein; mit solchem Wechsel hört ein großer Theil schriftlichen Erwerbes für mich auf. Man kann nicht zweien Herren dienen. Sobald ich hier als Director eintrete, trete ich ab von meinem bisherigen Schriftstellerplatze — ich kann im wesentlichen nur noch Dramen schreiben, denn ich kann in der neuen Stellung nicht mehr Parteiführer irgendeiner Richtung sein. Der Staat und das Fürstenhaus, welche mir Vertrauen schenken, müssen in mir einen aufmerksamen, besonnenen Diener finden. Ich bin also dann im Erwerb lediglich auf meine neue Stellung angewiesen.

In anderer Rücksicht könnte ich wohl auch nicht füglich unter den Gehalt des schon vorhandenen ökonomischen Directors gestellt werden, weil doch auch solche Äußerlichkeiten pecuniärer Art Einfluß äußern auf das moralische Ansehen, an der Spitze einer so beweglichen Corporation, wie ein Theaterpersonal immer ist, auch wenn es von solidester Art ist. Ich würde es ferner für meine Aufgabe halten, dem Personal selbst einen geselligen Mittelpunkt zu eröffnen für die besonders dem Conversationsschauspieler unerläßliche Begegnung mit verschiedenartigsten Richtungen und Ständen.

Ich möchte endlich, da ich mich aus meiner bisherigen Laufbahn und deren Verzweigungen herausziehe, einige Sicherheit eintauschen für die Zukunft, Alter und Familie.

Tausendmal bitte ich um Entschuldigung für solche eigennützige Einzelheiten, ich erwähne ihrer nur, weil Eure Excellenz ausdrücklich bemerkt haben, daß ich ihrer im Gesuche jedenfalls gedenken müßte.

Soviel im Drange des Augenblickes, welcher eine weitere Ausführung nicht zuläßt; denn ich bin leider in dem Falle, um eine möglichst schnelle vorläufige Entschließung bitten zu müssen, da das Ja oder Nein in dieser Angelegenheit meine Schritte in den nächsten Tagen bestimmt. In meiner schlesischen Heimat bin ich für die Wahl nach Frankfurt schon angemeldet, dorthin muß ich bald, wenn nicht meine Zukunft an Wien gewiesen und die politische Laufbahn für mich geschlossen wird.

Möge ich unter allen Verhältnissen Ihrem stets so wohlthuenden Wohlwollen empfohlen bleiben als

Euer Excellenz ergebenster Diener

Wien, den 25. April 1848.

Dr. Heinrich Laube.

Diesen für Laubes Gedankengang charakteristischen Brief übermittelte Graf Dietrichstein dem Kaiser mit einer überaus warmen Empfehlung Laubes, seines Charakters und seines Talents; er sprach von ihm wie von dem Retter des Burgtheaters. Er enthüllte auch jetzt dem Kaiser seine wahre Meinung über Holbein. Wenn er ihm gleich alle Details

Digitized by Google

Abb. 79. Bauernfeld. Lith. von Kriehuber 1858.

übertragen hat, so ist er sich doch bewusst, dass der gegenwärtige Leiter der Hofbühne keine Selbständigkeit besitze, dass von ihm niemals eine consequente Theaterführung zu erwarten sei. Er wirft ihm vielleicht in übertriebener Weise Eitelkeit und Eifersucht vor und

Digitized by Google

beſchuldigt ihn geradezu, daſs durch ihn Einſeitigkeit, Willkür, Gehäſſigkeit, Übergriffe der Regiſſeure, Unordnung und oft gerechte Verſtimmung im Hauſe eingeriſſen ſeien. Der Oberſtkämmerer empfiehlt alſo dringend, Holbein auf die ökonomiſche Direction des Burg-

Abb. 80. Grillparzer. Nach einer Zeichnung von Fr. Jagemann in Weimar.

theaters zu beſchränken und Dr. Heinrich Laube als artiſtiſchen Director etwa mit dem Titel eines Intendanzrathes zu ernennen.

Was den Gehalt betrifft, ſo trägt Graf Dietrichſtein den Wünſchen Laubes Rechnung und will dem artiſtiſchen Director einen Geſammtgehalt von 4000 fl. C.-M. einräumen.

Digitized by Google

Da aber der Status der Hoftheater die Mittel der Deckung dieser Ausgabe nicht gestattet, so ergeht die Bitte an den Kaiser, diese Mehrausgabe als ein Extraordinarium von dem Finanzministerium aussprechen zu dürfen.

Um die Finanzfrage wird nun ein langwieriger Briefwechsel zwischen dem Oberst-hofmeisteramte, dem Finanzministerium und dem Kaiser geführt.

Das Geld in den Cassen war knapp, die Ausgabe schien groß und nirgends zeigt sich die Lust, die Taschen zu öffnen. Die Sicherung auf Lebenszeit vollends, die Laube

Abb. 81. Fr. Halm. Gezeichnet von Jos. Danhauser 1840.

verlangte, kann nicht gewährleistet werden und alle, die in der Frage mitsprechen, sind darin einig, dass vorläufig ein Provisorium geschaffen werden müsse.

So schreibt einmal der Finanzminister v. Krauß: „Jedenfalls schiene es mir gerathen, den Dr. Laube vorläufig nur zeitweise anzustellen, denn gleichwie v. Holbein den Erwartungen nicht entspricht, ist dies auch von Dr. Laube möglich und der Staatsschatz wäre dann der Gefahr ausgesetzt, zwei ungeeignete Directoren zu besolden und neben ihnen einen dritten anzustellen."

Digitized by Google

Abb. 82. Alex. Baumann. Lith. von Eybl 1842.

Das Ende der Correspondenz ist eine vom Finanzminister v. Krauß in Wien 18. Juli 1848 erlassene bestimmte Erklärung, „daß unter den dermaligen Finanzverhältnissen die Besoldung Laubes selbst unter Berücksichtigung aller gewichtigen Umstände, die für ihn sprechen, nicht zu rechtfertigen sei“. Auf der Rückseite dieser Erklärung steht denn auch der Vermerk: „Auf Befehl Sr. Excellenz des Herrn Oberstkämmerer wird nach dieser bestimmten Erklärung des Herrn Finanzministers dieser Gegenstand ad acta gelegt. 30. Juli 1848. Raymond.“ Im October desselben Jahres mischt sich Holbein in die Affaire. Er richtete ein Schreiben an den Oberstkämmerer, in dem er sich dem bestimmten Verlangen der Journalisten, die einen Dramaturgen fordern, anschließt. Er will sich nur auf die administrative, ökonomische Verwaltung und auf die Ausstattung beschränken und bittet um die Bestallung eines provisorischen, versuchsweise anzustellenden Dramaturgen. Der Name Laube ist in diesem Briefe nicht genannt.

Inzwischen sind große Dinge in der Welt und in Österreich vorgegangen. Nach Frühlingsstürmen und Herbstgewittern scheint verheißungsvoll eine neue Zeit heraufziehen zu wollen. Österreich hat einen neuen Herrscher erhalten, Kaiser Franz Josef I. hat den Thron bestiegen. Und auch für das Burgtheater beginnt eine neue Zeit. Freilich gibt es noch Kämpfe und Krämpfe, ehe das Alte weicht und sich besiegt gibt. Graf Dietrichstein hatte am Tage, als Kaiser Franz Josef in Olmütz majorenn erklärt wurde, sein Amt als Oberstkämmerer niedergelegt; die provisorische Verwaltung dieses Amtes und also auch die oberste Leitung des Hoftheaters wurde dem Generaladjutanten Karl Graf Grünne übertragen.

Abb. 83. H. C. v. Zedlitz. (Nach Theer v. C. H. Schuler sc.)

Laube, der bisher geschwiegen, wendet sich nun an diesen mit der Bitte, ihn über den Stand seiner Angelegenheit aufzuklären. Er zeigt sich in seinem Briefe über die Lage der Dinge sehr wohlunterrichtet. Sein Freund Münch-Bellinghausen war es, der ihn stets auf

Digitized by Google

dem Laufenden erhielt und der offen und geheim mit allem Nachdruck für Laubes Candidatur eintrat. Auch von der eben erwähnten Bitte um die Bestallung eines Dramaturgen weiß Laube durch Halm. Aus dem ganzen Briefe, so bescheiden er sich äußerlich gibt, sieht man, wie sehr es Laube um Wien zu thun war*) und wie er auf eine Entscheidung brannte. Der Brief ist aus Frankfurt den 12. December 1848 datiert und am 26. December antwortet ihm Graf Grünne, dass die Hemmnisse, die seiner Bestallung entgegenstehen, hoffentlich bald beseitigt sein werden, und verspricht ihm, die Sache im Auge zu behalten.

Abb. 84. Saphir.

Das erste aber, was Graf Grünne in seinem Amte thut, ist die Erlassung eines Decrets (13. December 1848) an den Director von Holbein, das vollinhaltlich die Rechte des Directors bestätigt, ja sie noch erweitert. Dem Oberstkämmerer bleibt nichts anderes vorbehalten, als die Anstellung wirklich pensionsfähiger Beamten bei der Hoftheaterdirection, als die Schließung der Engagements, die Verlängerung der Contracte mit den Künstlern („Schauspielindividuen" heißt es im Texte), als die Pensionierung oder Entlassung. Der Director kann zwar nur provisorisch anstellen — ist aber sonst thatsächlich der Herr im Hause, der unbeschränkte Gebieter in ökonomischen und artistischen Fragen. Es ist seltsam

*) Laube wäre sogar, wie er einmal Halm schrieb, bereit gewesen, das Burgtheater zu pachten, wenn der damals flüchtig aufgetauchte „unsinnige" Plan einer Verpachtung ernste Form angenommen hätte.

Digitized by Google

zu beobachten, wie also thatsächlich die Machtsphäre des Directors wächst, je mehr die leitenden Kreise zu der Überzeugung gelangen, dass er nicht der Mann ist, diese Macht gedeihlich auszunützen, je mehr nach Hilfe und Ersatz ausgelugt wird — eine Erscheinung, die in der Geschichte des Burgtheaters bis auf den heutigen Tag sich oft wiederholt hat.

Holbein spielte während der ganzen Verhandlungen wegen eines Dramaturgen, der berufen werden soll, eine merkwürdige Rolle. Einestheils scheint wirklich die Anregung, einen Literaten als Hilfskraft zu gewinnen, von ihm ausgegangen zu sein; wahrscheinlich ist es auch, dass er, wie oben schon angedeutet, an Laube als den geeigneten Mann dachte. Von allen Seiten wurde also die Aufmerksamkeit der maßgebenden Kreise auf den Dichter der „Karlsschüler" gelenkt und dieser ließ in geschicktestem Eifer nichts außeracht, um diese Aufmerksamkeit rege zu erhalten. Aber eben so wahrscheinlich, ja sicher ist es auch, dass Holbein, als er Laube näher kennen lernte, zu fürchten begann, die Hilfskraft könnte am Ende ihm gefährlich werden. So schwankte der Director immer zwischen dem Wunsche nach einer Kraft, die ihm einen Theil der Arbeit und — der Verantwortung von den Schultern nähme, und der Furcht, diese Kraft könnte ihn aus seiner Machtstellung verdrängen. Dazu kommt noch, dass Holbein inzwischen auch Director des Kärntnerthortheaters geworden war und die Bürde der Geschäfte ihn zu erdrücken drohte. Es musste also Wandel geschaffen werden.

Abb. 85. Bäuerle. Lith. von Kriehuber 1846.

Laube

Abb. 86

Der junge Kaiser begann sich sofort lebhaft für sein Burgtheater und die Missstände, die darin herrschten, zu interessieren: er erschien oft in seiner Loge und ließ sich eingehend über alles Bericht erstatten. Er war es auch, der mit aller Energie auf Reformen drang, damit das altberühmte Schauspielhaus nicht von seiner Höhe und von seinem Ansehen herabsänke.

Über Allerhöchste Entschließung vom 8. Februar wird im März eine commissionelle Berathung über die Zustände im Burgtheater gepflogen und am 22. März erstattet der Oberstkämmerer Graf Grünne dem Kaiser darüber Bericht. Den Vorsitz in dieser Commission führte der Unterstaatssecretär Dr. Josef Pipitz, die anderen

Digitized by Google

Abb. 87. Joseph v. Raymond. Lith. von Eybl.

Mitglieder waren: Karl Malz, Ministerialrath im Ministerium des Innern, Dr. Josef Linden, Hofrath und Berufungskammerprocurator, Josef Edler v. Raymond, Hofsecretär im k. k. Oberstkämmereramte, ministerieller Rath Wenzeslaus Baier, Director Franz v. Holbein, Conceptspraktikant Julius Edler v. Schreiber. Grillparzer, der zugezogen wurde, kam nicht und theilte seine Ansicht dem Commissionsleiter auf kurzem Wege mit. Es wurde über Geldgebarung, Verwaltung und literarische Reformen berathen. Unter den Maßregeln, die sofort zur Ausführung kommen sollten, befand sich die Einführung von Spielhonoraren, die Verpachtung der Beleuchtung, die Herabsetzung der Honorare für dramatische Arbeiten, die Aufhebung des Statistenwesens. Auch über die Aufhebung der Tantième, dieser segensreichen Gründung Holbeins, wurde berathen. Gegen diese Aufhebung sprach Holbein selbst, obzwar er zugeben musste, dass die Tantième eine drückende Last für das Institut bedeute. Grillparzer äußerte sich zu diesem Punkte, dass die Tantième nach Verlauf einiger Jahre von zehn Percent auf fünf Percent herabgesetzt werden sollte. Über die Berufung eines Dramaturgen war die Commission einig. Allerdings giengen die Meinungen auseinander, wie und woher ein solcher Mann, der alle möglichen guten Eigenschaften in sich vereinigen müsste, zu beschaffen sei. Grillparzer stellte die Ansicht auf, so heißt es im Protokoll, dass es gerathen scheine, bis zum Auffinden eines ganz geeigneten Dramaturgen dem v. Holbein zu gestatten, dass er sich zur Vorprüfung der dramatischen Arbeiten einstweilen einen Mann suche, der gegen einen Jahresgehalt von etwa 1200 fl. ihm die nöthige Hilfe leiste, und deutete auf den Kammerialsecretär v. Hermansthal, den Verfasser des „Ziani“ hin.

Abb. 88. Karl Graf v. Grünne.

Digitized by Google

Abb. 89. Karl Graf v. Lanckoroński.

Die Verhandlungen der Commission werden aber erst lebendig, als die literarische Frage aufs Tapet kommt. Das ganze Interesse der Herren, die wie Doctoren um das Bett eines Kranken versammelt sind, dreht sich um den zu besetzenden Posten eines Literaten. Es ist aber immer nur von einem Secretär, von einer Hilfskraft die Rede; es wird nicht im entferntesten an die Schaffung jenes Postens gedacht, den Laube im Auge hatte und der auch von höherer Stelle in Betracht gezogen wurde. In dem Begleitschreiben, in dem der Vorsitzende Dr. Pipitz das Protokoll dem Obersthämmererамte übergibt, heißt es: „Einen bestimmten Antrag zur Bestallung eines Dramaturgen kann ich sowohl, als die Commission nicht machen, da mich die Rücksprache mit v. Grillparzer noch mehr auf die Schwierigkeiten aufmerksam machte, den rechten Mann zu finden. In Laube findet Grillparzer einige Bedenken. Er besorgt, dass er zuviel in das politische Treiben eingeführt, zu wenig mit gemeinem, poetischem Geiste ausgestattet und mehr darauf bedacht sei, das neue Amt sich, als sich den Forderungen des neuen Amtes unterzuordnen.“ In dem Vortrage aber, den Graf Grünne in dieser Angelegenheit dem Kaiser hielt und der von dem Laube freundschaftlich ergebenen Secretär Raymond verfasst war, wird mit aller Entschiedenheit auf Laube hingewiesen und bemerkt, dass die Verhandlungen mit ihm doch wohl nicht abgebrochen werden könnten.

Abb. 90. Otto Prechtler. Lith. von G. Decker 1856.

Director Holbein legt diesem Vortrage eine Übersicht über den Stand der ökonomischen und ästhetischen Verhältnisse des Burgtheaters bei. Auch er bemerkt, dass durch die Anstellung eines Dramaturgen vielleicht eine Besserung der in Discussion stehenden Schäden bewerkstelligt werden könnte; doch will er von vornherein ein Mittel geschaffen wissen, um dem „vorauszusehenden Streben eines Dramaturgen nach der Directorstelle“ einen Damm zu

Digitized by Google

setzen, „damit die im Theaterwesen nothwendige Centralgewalt nicht zersplittert werde“. Um die Theaterkasse mit der Besoldung dieser Hilfskraft nicht zu belasten, schlägt er vor, diesen Dramaturgen an dem Überschusse des Theaters participieren zu lassen. Er meint, „dass ein Theil seines Einkommens in zehn Percent bestehen solle, welche ihm am Jahresschlusse für die Summe zugestanden würden, welche das Präliminare der Casseneinnahme überschritte“. Am weitaus interessantesten in dieser Denkschrift des Directors ist aber die Stelle, die sich auf die seit der Aufhebung der Censur dargestellten Novitäten bezieht. Holbein schreibt: „In den argwohnvollen Märztagen gleich nach Aufhebung der Censur hielt ich es für Pflicht, durch mehrere bei Hofe augenscheinlich unbeliebte Darstellungen dem Publicum, welches bei jeder Veranlassung von Reaction faselte, zu beweisen, dass der Hof nicht den geringsten Einfluss auf deren Auswahl nehme; aber in zu hoffenden ruhigeren Zeiten wird eine Theatercensur ebenso nothwendig sein, wie sie es in England und Frankreich ist, aber sie muss von einem Dramaturgen und nach einer hohen Orts verfassten Instruction vollzogen werden.“

Abb. 91. Dr. S. H. Mosenthal. Nach Kriehuber 1856.

Am 9. Mai wurde Karl Graf Lanckoronski Oberstkämmerer und damit oberster Hoftheaterdirector. Er nahm sein Amt sehr ernst, er fragte und erkundigte sich überall, wie am besten dem in seiner Obhut stehenden Hause geholfen werden könnte, er ließ von Wiener Schriftstellern und Theaterleuten Gutachten erstatten.

Von den Gutachten, die eingefordert wurden, ist uns nur eines im Manuscript erhalten. Es ist die Denkschrift, die Otto Prechtler über die wünschenswerten und nothwendigen Reformen beim Wiener Hof- und Nationaltheater verfasste. Otto Prechtler war ein lyrisch-romantischer Dramatiker im Sinne Halms; er war einer jener Epigonen, an denen gerade das Wiener Schriftthum so reich ist. Viel redliches Wollen und geringe Kraft, alles überdeckt vom Blumenflor des Wortes; aber die Blumen flattern durch die Luft herab, kein wurzelkräftiger Samen hat sie getrieben. Seine Denkschrift will vor allem erklären, wieso es kommt, dass die Pietät des Publicums für das Burgtheater — eine Pietät, die „die nothwendige Frucht seiner Blüte“ war, im Schwinden begriffen ist. Als Hauptgrund erscheint ihm der Mangel an dramatischer Production. Er schreibt, und man erkennt unschwer, gegen wen die Spitze seiner Rede geht: „Die letzten zehn Jahre haben bis nun keinen großen dramatischen Dichter hervorgebracht oder reif gemacht, den die Kunst mit Strenge gewiss vollends mündig sprechen könnte und dürfte. Schöne Kräfte, keine große Kraft; hier gewaltige Kraft ohne Maß, Harmonie und Schönheitssinn, dort seichtes

Digitized by Google

Talent und beklagenswerte Verirrung in der Richtung. Hier viel politiſche Tendenz und Tendenzelei, zeitgemäßes Geiſtreichſein ohne Form, ohne Leben, ohne Beherrſchung des Stoffes, ohne Bewußtſein, was ein Kunſtwerk iſt und ſoll. Hier viel Poeſie und Witz in der Sprache, wenig Wahrheit und Natur, wenig Fleiſch und Blut in den Charakteren. Hier Genien in der Unnatur, die Kunſt zu verblüffen, durch das Kecke, Ungewöhnliche, Unnatürliche Epoche zu machen."

Es hat zu allen Zeiten Otto Prechtlers gegeben, die mit ähnlichen Worten über die „Moderne" ſprachen. Der Verfaſſer der Denkſchrift ſchrieb alſo einen Theil der Schuld am Verblühen der Burgbühne dem Weltgeiſte zu, dem Weltgeiſte, „der uns bis jetzt

Abb. 92. Roderich Benedix.

Abb. 93. Ed. Bautner. Lith. von C. Schreiner 1858.

keinen neuen, wahrhaft großen Dichter ſchenkte und den letzten reinen Prieſter Melpomenes, den Dichter der „Sappho", nicht aus ſeinem wehmüthigen Schweigen zu ſchütteln vermag."

Als zweiter Bann, der auf der Hofbühne liegt, wird die Cenſur bezeichnet. Eine dritte Wunde iſt das Altern der Schauſpieler, der Mangel an Erſatz. Die jüngſte Urſache des Verfalles aber iſt die Leitung des Inſtituts, welche nach einem „für die Wiener Hofbühne allzu demokratiſchen Syſteme — im Kunſtſinne des Wortes — gehandhabt wurde". Als Remedium für alle Gebrechen und Gebreſte empfiehlt ſchließlich Prechtler einen Dramaturgen mit weitgehenden Vollmachten und Rechten. Dieſer Dramaturg ſoll einen literariſchen Namen, einen ehrenvollen Charakter, eiſerne Conſequenz, ſelbſtloſe Thätigkeit, ſtrenge Unparteilichkeit und Liebe zur Kunſt beſitzen. Seine Vollmachten, die Prechtler erheiſcht, decken ſich im großen und ganzen mit denen, die wirklich ein ſolcher Mann in ſolcher Stellung beſitzen muß.

Digitized by Google

Ferner tritt die Denkſchrift ein für die Gründung einer Nationaltheaterſchule, die dem Burgtheater den nöthigen Nachwuchs liefern ſoll und — die alte Idee taucht wieder

Abb. 94. Wagner als Hamlet. Lith. von Kriehuber 1858.

auf — für die Schaffung eines dramaturgiſchen Blattes, welches ausſchließlich die Kunſtintereſſen dieſes Inſtituts zu wahren und zu fördern, den Dichtern und Schauſpielern

Digitized by Google

einen Spiegel ihrer Thätigkeit zu bieten hätte. Dieses Blatt würde der unlauteren Kritik ein Paroli bieten und dazu beitragen, dafs die nationale Bildung und die nationale Ehre durch das Theater gehoben würden. Was die scenischen Reformen betrifft, so wären für die mise-en-scène zwei tüchtige, wissenschaftlich gebildete Regisseure zu wählen und anzustellen, einer für das Schauspiel und einer für das Lustspiel. Der Regisseur soll nicht zugleich auch Schauspieler sein, da die Aufmerksamkeit und Verantwortlichkeit für zwei

Abb. 95. B. Bammeister. Lith. von Dauthage 1857.

Aufgaben zu gleicher Zeit sowohl Kraft und Sicherheit als Interesse und Stimmung zertheilen und die nothwendige Überwachung der scenischen Procedur ungemein erschweren. Die Proben sollten auf sechs vermehrt werden, kein Schauspieler sollte unter irgendeinem Vorwande zugetheilte Rollen zurückweisen dürfen, für Alternierung in den Rollen sollte nach Möglichkeit gesorgt werden, das zu spröde und langsame Tempo, das sich nachgerade eingebürgert habe, sollte beschleunigt werden; dafür möge man betreffs der Novitäten in besserer Ökonomie vorgehen und sich nicht überhetzen — monatlich zwei neue Stücke würden genügen.

Digitized by Google

Graf Lanckoronski wollte die Anregungen, die ihm von allen Seiten zuflossen, auch praktisch verwerten. Er gieng also in erster Linie daran, die Ausführung der Reformen, die die Commission im März beschlossen hatte, in Angriff zu nehmen. Zu diesem Behufe vereinigte er nochmals alle damaligen Mitglieder der Berathung — Pipitz und Grillparzer

Abb. 96. Baumeister als Richter von Zalamea. Gemalt von Zug. (Ehrengallerie des Burgtheaters.)

ausgenommen. Die Finanzen werden nochmals eingehend durchgesprochen und wieder droht der Tantième Gefahr; sie wandelt wie ein Schreckgespenst durch die Verhandlungen, und es scheint ungemein schwer gewesen zu sein, sich mit dieser Mehrausgabe für die Honorare befreunden zu können. Als Beispiel für die Nachtheile der Tantième wird Bauernfelds

Digitized by Google

„Ein deutscher Krieger“ angeführt. Dieses Stück würde nach der früheren Observanz mit 100 fl. honoriert und, da es wirklich ein Zugstück geworden, in der Folge etwa noch mit einem Nachtrage von 200 bis 300 fl. bedacht worden sein. Statt dessen hat Bauernfeld bis jetzt an Tantièmen bare 2382 fl. bezogen und hat noch auf das Erträgnis dieses Stückes auf fünf Jahre zu rechnen!! Die Gründung einer Theaterschule — Lessings Idee, Prechtlers Anregung scheinen also gewirkt zu haben — wird als wünschenswert anerkannt, und Holbein soll ein Project dazu entwerfen. Schließlich verdrängt auch in diesen Berathungen, Sitzungen, vertraulichen und officiellen Besprechungen alle übrigen die eine Frage: wie soll ein Dramaturgenposten geschaffen, wie besetzt werden? Allen Betheiligten erscheint diese Frage wie eine Lebensfrage des ehrwürdigen Hauses, mit dessen Ruhm es bedenklich abwärts geht. Die Nothwendigkeit, Wandel zu schaffen, ist allgemein anerkannt; das Bedürfnis einer künstlerischen Führung des Hauses wird dringend empfunden. Jedermann weiß, daß

Abb. 97. Falstaff (Baumeister) und Prinz Heinz (Hartmann). Scenenskizze. Aquarell von L. Burger.

die Kräfte des Directors v. Holbein zu schwach sind, um allen seinen Agenden, insbesondere den literarischen gerecht zu werden.

„Es ist ein Mann von 70 Jahren, Routinist, ohne ästhetische Auffassung, dabei mehr für die Oekonomie als für die artistische Leitung befähigt, ungeachtet dessen aber eifersüchtig auf jeden, der ihn eben darin unterstützen sollte — darum auch seine fortwährende heftige Opposition in der Dramaturgenfrage, darum auch seine mit aller Gewalt gegen die allgemeine Stimmung aufstrebende Behauptung, das Hof-Burgtheater brauche keinen Dramaturgen, er, Holbein, sei der beste Dramaturg.“ So berichtet der Oberstkämmerer dem Kaiser. Er kommt in demselben Vortrag auch auf Laube zu sprechen, recapituliert die Ereignisse des vergangenen Jahres und bemerkt — es scheint, daß Laube inzwischen geschrieben hat — daß Dr. Laube von ihm eine definitive Entscheidung erwarte, die er ihm auch zugesagt. Es werden alle Männer erwogen, die in Frage kommen können, und es scheint das Bemühen der obersten Behörden gewesen zu sein, einen Einheimischen für diesen Posten in Vorschlag

Digitized by Google

Abb. 98. Zerline Gabillon. Lith. von E. Kaiser 1854.

zu bringen und wenn möglich auch an die Stelle zu setzen. Die Einheimischen, die in Frage kommen, läßt der Oberstkämmerer einmal in einem Vortrage Revue passieren. „Baron Münch (Friedrich Halm) hat bereits als Hofrath und erster Custos der Hofbibliothek eine ehrenvolle Stelle, welche er niemals freiwillig aufgeben kann und wird. Ob aber eine Vereinigung zweier so wichtiger Posten in der Person des Hofrathes Baron Münch stattfinden könne, ist mir nicht recht einleuchtend, es wäre denn, daß die eine oder die andere Anstalt darunter litte. Überdies sind die vom Baron Münch gemachten Bedingungen, unter welchen er die Anstellung beim Burgtheater (aber nicht als Dramaturg, sondern als artistischer Director) annehmen würde, so auf das Äußerste gespannt, daß ich von vornherein überzeugt bin, sie könnten nie zugestanden werden, weswegen ich auch diese Idee ganz aufgebe und keine weiteren Anträge stelle. Ein ähnliches Bewandtnis hat es mit Baron Zedlitz. Ich ließ ihn indirect durch einen seiner vertrauten Freunde ausforschen, ob er, wenn man auf ihn reflectieren würde, diesen Posten annehmen wollte. Seine an diesen abgegebene Erklärung kam mir zu Gesicht und bekundet dessen festen, ehrenwerten Charakter, enthält jedoch die bestimmte Versicherung, daß er die Dramaturgenstelle nicht annehmen könne, weil sie sich mit seinen anderweitigen socialen Stellungen nicht vereinbaren lasse. Auch seine Bedingungen sind zu keinerlei Verhandlung geeignet. Grillparzer ist, wie allgemein bekannt, indolent und liebt die Ruhe. Deinhardstein hat seine Unzulänglichkeit für die Stelle schon früher gezeigt. Bauernfeld ist seiner politischen Haltung wegen nicht zu empfehlen, welche Rücksicht bei Besetzung dieser Stelle doch nicht außeracht gelassen werden darf, Otto Prechtler erfreut sich noch nicht jenes Rufes, welcher für einen solchen Posten erforderlich ist. Es wird also, da die Anstellung des Hofrathes Baron Münch, dann jene des Baron Zedlitz schon aus dem Grunde nicht möglich ist, weil das Burgtheater einen Dramaturgen braucht, indessen diese beiden Herren nur einen höheren Posten annehmen würden, nichts erübrigen, als einen Fremden zu wählen, von denen zwei, Gutzkow und Laube, in Competenz getreten sind. Gegen den ersteren spricht das Allerhöchste Cabinetsschreiben vom 14. November 1845. Es bleibt somit keine Wahl, und die

Abb. 99. Frau Gabillon als Gräfin Terzky. Nach einer Photographie.

Digitized by Google

Verhandlungen mit Laube werden wohl zu Ende geführt werden müssen." Mit der Versicherung, daſs die Anstellung eines deutschen Dramaturgen dringendstes Bedürfnis sei, schließt der Vortrag.

Man sieht also, daſs Raymond, der in allen diesen Dingen die Feder führt und in dessen Händen offenbar alle Fäden zusammenlaufen, für Laube mit aller Energie eintrat. Trotzdem scheint es, als ob man nur an die Bestallung eines Dramaturgen dachte, nicht an die eines artistischen Directors. Und Laube war fest entschlossen, nur diesen Posten anzunehmen. Immer wieder kommt der Oberstkämmerer auf diesen Posten zurück und immer ist es Raymond, der die Eingaben verfaſst. Es wird darauf hingewiesen, daſs der Abbruch der Unterhandlungen mit Laube auch politische Folgen haben könnte. „Wenn ich ihm", so heißt es einmal, „auch Ehrenhaftigkeit des Charakters zutraue, so kann ich doch nicht verbürgen, ob er nicht in seinem Unmuthe über eine seit 18 Monaten genährte und endlich gescheiterte Hoffnung, den Gang der Verhandlungen und seine einmal beschlossene und dann wieder zurückgenommene Anstellung der Oeffentlichkeit übergibt." Der Kaiser wird immer wieder bestürmt, die Anstellung Laubes als Dramaturg mit 4000 fl. Gehalt zu bewilligen, da nur von der Berufung Laubes „die Emporbringung der Anstalt, die Wiederherstellung des alten Ruhmes erhofft werden kann". Eine Zeitlang droht wieder alles an der Titelfrage zu scheitern. Laube will sich absolut nicht mit dem Titel „Dramaturg" zufriedengeben. Endlich wird ihm auch der Titel „Director" zugestanden und mit der Allerhöchsten Entschließung vom 26. December 1849 wird Laube zum artistischen Director des k. k. Hoftheaters nächst der Burg ernannt. Eine Zeitlang wird noch wegen der Dienstinstruction parlamentiert und hin und her gestritten, schließlich — Raimond ist unermüdlich — wird auch da eine Einigung erzielt. Laube erhält die Bestallung, wie er sie sich erhofft hat und seine Dienstinstruction läſst ihm vorderhand nichts zu wünschen übrig. Allerdings ist die Bestallung einstweilen nur provisorisch, aber das Definitivum soll nicht lange auf sich warten lassen, wird ihm gesagt. Er untersteht in seiner Stellung nur dem Oberstkämmerer. Die Bildung des Repertoires ist

Abb. 100. Frau Gabillon. Caricatur von G. Gaul.

Abb. 101. Ludwig Speidel. Photographie von J. Löwy.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Digitized by Google

seine Sache; er wählt die Stücke, theilt die Rollen aus, bestimmt Lese- und Theaterproben, bestimmt den Tag der Erstaufführung der neuen Stücke. Dabei wird ihm in Erinnerung gerufen, dass er bei einer Wiederholung der Stücke auf die Logenabonnements geziemend Rücksicht zu nehmen habe. Auf die Engagements oder Entlassungen der Mitglieder, sowie auf Bewilligung von Gastspielen hat der Director, dessen Aufgabe es auch ist, für ein gutes Ensemble zu sorgen, nur insoferne Einfluss, als er berechtigt ist, auf die Dauer eines Jahres zu engagieren. Engagements, die längere Zeit gelten sollen, müssen schriftlich dem Oberstthofmeisteramte unterbreitet werden. Der Director führt den Vorsitz bei den Repertoiresitzungen und hat die entscheidende Stimme bei der Feststellung des Repertoires. Seine Stellung zum ökonomischen Director lässt in keiner Hinsicht eine Subordination zu. Beide sind dem Oberstkämmereramte zugetheilt. Am Schlusse der Dienstinstruction heißt es: „Dem artistischen Director wird die hierämtliche Bereitwilligkeit versichert, in allen Angelegenheiten und zu jeder Zeit, wenn er wünscht und nothwendig findet, Entscheidung auf seine Anfragen zu geben und sich in allen Fällen, die in der Dienstinstruction nicht enthalten sind, Raths zu erholen." In der Bewilligung des Anstellungsdecretes wünscht der Kaiser noch ausdrücklich, dass auf Sparsamkeit gesehen werden möge, damit die durch die Anstellung des Directors verursachten Mehrausgaben hereingebracht würden.

Abb. 102. Friedrich Beckmann

Die „Wiener allgemeine Theaterzeitung" veröffentlichte am 1. Jänner folgende „Nachricht vom k. k. Hoftheater nächst der Burg":

„Da Seine Majestät auf mein Ansuchen die Anstellung eines artistischen Directors zu genehmigen geruhten, ersuche ich, die Sendung der Manuscripte, wie jede auf das Repertoire bezughabende Mittheilung an den Herrn Dr. Laube einzusenden, welcher für oberwähnte Stelle ernannt wurde.

Franz von Holbein,
k. k. Regierungsrath und Director des k. k. Hof- und Nationaltheaters.

Am 3. Jänner 1850 wird dem amtierenden Regisseur Heinrich Anschütz die Ernennung Laubes neben Holbein, der nun bloß als ökonomischer Director zu fungieren hat, vom Oberstkämmereramte mitgetheilt und so wurde Laube Director des Burgtheaters, und so begann für dieses eine neue Zeit des Glanzes, die es seit Laube leider nicht wieder erreicht hat.

Digitized by Google

VI.

Mit freudiger Thatkraft gieng Laube an die große Arbeit. Er brachte vor allem eines mit, das längst im Burgtheater, ja im ganzen geistigen Leben Wiens dringend noththat: eine zielbewußte Persönlichkeit. Er hatte ein Programm und er hatte die eiserne Faust, es auszuführen. Zu seinem Glück fand er auch bei seiner Behörde das Entgegenkommen, das dieser Kraft die Macht verschwisterte. Auch im Publicum und im Theater selbst fand er Freunde, Förderer, bereitwillige Hilfe. Allerdings fehlte es ihm nicht an Gegnern, an offenen und heimlichen Feinden — nirgend gedeiht Miniercarbeit besser als beim Theater, wo der Maulwurf der Intrigue stets am Werke ist — aber Laube verstand es auch, der Intrigue Herr zu werden. Er war zum Heile für das von ihm geleitete Institut eine tyrannische Natur, und ein Theater kann nur von einem Dictator geleitet werden — allerdings muß dieser Dictator künstlerische Ziele verfolgen. Das erste, was Laubes autokratischem Sinn entgegentrat, war das Regiecollegium; es bestand damals aus Anschütz, Löwe, Fichtner, und La Roche. Laubes erstes Bestreben war, die Macht und den Einfluß dieser Regisseure zu beschränken. Er trug sich immer mit Vorschlägen, wie dieses Institut der Regisseure zu verbessern, wenn nicht gar zu unterdrücken wäre. Die Regisseure sollten auf ihre repräsentative Stellung beschränkt werden, also nichts anderes sein, als

Abb. 103. F. Beckmann als Onkel Baumann in „Er ist nicht eifersüchtig". Lith. von Ed. Kaiser 1852.

Digitized by Google

dienſthabende Hausofficiere. Statt eines monatlichen Turnus wäre er gerne zu dem wöchentlichen Turnus zurückgekehrt und für die Stellen dieſer Wöchner hatte er Fichtner und La Roche im Auge. Schon daraus ſieht man ſeine Gegnerſchaft mit den beiden anderen Regiſſeuren, mit Löwe und Anſchütz. Aber bei aller Gegnerſchaft ließ er ihnen volle Gerechtigkeit widerfahren. Er nannte Löwe „für glühende Leidenſchaft, für raſche Menſchen jeglicher Gattung, für dreiſte Ungezogenheit, für freche Herausforderung, für blendende Charakteriſtik mannigfacher Art einen Darſteller von genialem Talent“. Und für Anſchütz

Abb. 101. Beckmann als Laune-Windmüller in „Der Vater der Debütantin“. Nach einer color. Lithographie.

fand er Worte wärmſter Bewunderung. Laube war ein durch und durch perſönlicher Mann und ſeine Sympathien und Antipathien haben ſtets durch ſeine Verfügungen geſchimmert. Da er einen außerordentlich guten Inſtinct für Menſchen hatte und eine unendlich feine Witterung für das Talent, ſo haben ſeine Sympathien ihm und dem Theater mehr genützt als ſeine Antipathien geſchadet haben.

Laube erkannte ſofort, daß die vielköpfige Regiewirtſchaft ein Hemmnis für alle ſeine Beſtrebungen ſein würde. Der Director iſt der berufenſte Regiſſeur, ein Theater muß von der Bühne nicht vom Bureau aus geleitet werden. Der Regiſſeur Laube hat dem Burg-

Digitized by Google

theater seine Signatur gegeben. Laube sagt, dass ein Director nothwendig auch ein Dramatiker sein müsse. Der richtige Gedanke, der in diesem Satze steckt, ist in ein zu weites Kleid gehüllt: der Director einer großen Bühne kann ein schlechter Poet sein, wenn er nur einen hochentwickelten dramatischen Sinn hat. Es genügt nicht, Stücke anzunehmen, einzustudieren und aufzuführen — sehr oft müssen Director und Regisseur Hand anlegen, verbessern, ändern und bearbeiten. Der Director muss zum Dichter nicht in dem Verhältnisse stehen, wie der Arbeitgeber zum Arbeitnehmer, er muss mit ihm arbeiten können, ihm helfen, ihn ergänzen, ihm Wege weisen. Aus der gemeinsamen Arbeit des Directors und des Dichters entsteht erst das Drama. Nur wenn die Bühne sich zu solcher Arbeit versteht, kann sie zum Mittelpunkte literarischen Lebens einer Stadt und eines Landes werden, nur dann erfüllt sie ihren hohen künstlerischen und culturellen Zweck. Gerade das Burgtheater hat in den seltensten Fällen diese Mission im Auge behalten; sein Zusammenhang mit der Wiener Production war — wir müssen dies immer wiederholen — stets ein loser, es hat es nie verstanden, den heimischen Dichtern einen Stützpunkt, einen Rückhalt, eine Förderstätte zu bieten: es war gleichsam immer ein Mäcenatenhaus, das im besten Falle dem Dichter fürstliche Gastlichkeit, aber niemals Wurzelerde, Heimatsboden zu bieten vermochte. Wir haben deswegen die Gründung des Burgtheaters und die Elemente und Factoren, die dabei mitspielten, so ausführlich geschildert, um das Verständnis für diese Erscheinung vorzubereiten. Zwischen Hof und Kunst spielte das Burgtheater eine Mittelrolle, mehr nicht. Die dramatische Kunst, die es pflegte und großzog, war Kunstpoesie, Bildungspoesie, Epigonenthum auf allen Gebieten. Zum Volke und zu seiner Kunst herabzusteigen, im Volke, in seinen Bestrebungen aufzugehen, war ihm nicht gegeben, daher sein heutiges Verdorren und Versiegen.

Abb. 105. Friedrich Devrient. Nach einer Lithographie 1847 (?).

Ein sehr bemerkenswerter Aufsatz im Amtsblatte vom 26. Jänner 1850 der „Wiener-Zeitung“ hat es als Princip einer Burgtheaterleitung ausgesprochen: „Die vaterländische Production hat das erste Anrecht auf jegliche Förderung ihres heimatlichen Charakters und ihrer Classiker. Deswegen sollen die Hauptstücke eines Grillparzer auf dem Burgtheater niemals fehlen. Der erste Dramatiker Österreichs, edel, reich und schön in allen seinen Werken, füllt ja eine erste Stelle aus in der heimischen dramatischen Literatur und es wird eine Zeit kommen, in welcher man es unbegreiflich finden wird, dass „Sappho“, „Medea“, „Des Meeres und der Liebe Wellen“, „Ein treuer Diener seines Herrn“, „Ottokar“ Fremdlinge werden konnten auf dem Burgtheater. Wenn sie nicht besetzt werden können, so fordern diese Stücke allein schon gebieterisch, dass man nach ihnen die Lücken des

Digitized by Google

Personales festsetze und dass alles aufgeboten werde, die noch fehlenden Personen unter den allerdings spärlich vorhandenen Kräften des deutschen Theaters für das Burgtheater zu gewinnen." Diese Worte klingen, als wären sie heute geschrieben. Denn von den eben genannten Stücken stehen kaum zwei im Spielplane des heutigen Burgtheaters. Laube hat in seinem Programme, das er in seiner Burgtheatergeschichte ausführlich entwickelt, die heimische Production mit völligem Stillschweigen übergangen; ihm war vor allem um ein historisches Repertoire zu thun. „Mein Ideal war", so schreibt Laube, „nach einigen Jahren jedem Gaste aus der Fremde sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien und du wirst im Burgtheater alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhunderte Classisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was von den romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann." Diesem Ideal strebte er vor allem zu durch „das System immerwährender neuer Inscenesetzungen, durch welche das historische Repertoire von Shakespeare und Lessing herab vollständig erhalten werden sollte". Schon das erste Jahr seiner Directionsführung brachte 40 solcher Neuscenierungen. Als Hauptaufgabe einer Inscenesetzung erschien ihm: „das Wichtige in den Vordergrund zu stellen, das minder Wichtige nur deutlich zu machen und das Gleichgiltige im Schatten zu lassen. Der Inscenesetzer muss nachdichten. Das äußerliche Arrangement der Scene, Gruppierungen, Aufzüge, Putz, Schmuck und all dergleichen ist wohl auch seine Sache, aber es ist verhältnismäßig Nebensache. Die Motive des Stückes in Geltung zu bringen, das ist die Hauptsache." Dieses „Nachdichten" des Regisseurs war ihm bei neuen Stücken noch wichtiger. „Heutigen Tages muss die Inscenesetzung eine ergänzende Schöpfungskraft ausüben, sonst können zwei Drittheile der heutigen Stücke nicht bestehen." Er suchte, wie er sagt, eifrig nach neuen Stücken und war im Lesen unermüdlich, aber er behauptete, nichts finden zu können. Oft stieß er auf Schwierigkeiten ganz merkwürdiger Art, und um von diesen Schwierigkeiten den Lesern einen Begriff zu geben, seien hier einige Stellen aus einem curiosen Briefwechsel reproduciert. Die Sache ist charakteristisch für die Art und Weise, wie das Burgtheater sich zur heimischen Production zu stellen pflegte. Mosenthal hatte sein Drama „Deborah" geschrieben und vergebens versucht, damit beim Burgtheater Einlass zu finden. Die Tendenz — man denke: ein Juden-

Abb. 106. Bogumil Dawison.

Digitized by Google

stück! — mag wohl ausschlaggebend gewesen sein. „Deborah“ eroberte sich aber die deutschen Bühnen, und da schrieb denn Mosenthal folgenden Brief an den Intendanten:

„Eure Excellenz!

Auf meiner letzten größeren Reise durch Deutschland fügte es sich, dass ich auf allen Bühnen mein Drama „Deborah“ als Lieblingsstück des Publicums und der darstellenden Künstler vorfand. Da wurde mir denn von allen die Frage aufgeworfen, warum die Bühne, die neuerer Zeit das eigentliche Repertoire des deutschen Schauspieles vertritt, mein Stück aus ihrem reichen Ringe ausgeschlossen hat, und ich fand keine Antwort auf diese Frage. Ein

Abb. 107. Bogumil Dawison in seinen Hauptrollen. Nach einer Lithographie

1. Charles Faucon. 2. Gottfried Falk. 3. Hippolit Falk („Die Unglücklichen“). 4. Hans Jürge. 5. Peter der Große. 6. Harpagon. 7. Bonjour („Wiener in Paris“). 8. Der arme Heinrich (Lorbeerbaum und Bettelstab).

unglückliches Schicksal ließ es mir zur Zeit einreichen, als das Burgtheater noch nicht unter den directen Auspizien Eurer Excellenz seiner neuen, schönen Ära entgegengieng und Eure Excellenz sprachen mir darüber selbst in unvergeßlichen Worten Ihr Bedauern aus und vertrösteten mich auf die Zukunft, ‚die vielleicht diese Schuld noch abzutragen vermöchte‘. Einstweilen hat das Stück sich nicht nur im deutschen Vaterlande, sondern auch auf den Bühnen des Auslandes (Petersburg, Amsterdam, Kopenhagen) das Bürgerrecht erworben, es ist in Prag böhmisch, in Ungarn ungarisch gegeben worden, nur die erste Bühne des Vaterlandes, dem ich meine Dienste reiche, ist die einzige, die es ausgeschlossen, und dennoch hat Seine Majestät mir Höchstselbst Beifall und Anerkennung der Tendenz ausgesprochen, und mein hoher Gönner, Erzherzog Franz Karl, hat mir wiederholt direct den Wunsch geäußert, dieses Drama

Digitized by Google

an der Hofbühne dargestellt zu sehen. Der artistische Director des Institutes theilt meine Ansicht, dass das Drama, für das im Personal der Hofbühne für jede Rolle eine Specialität sich findet, noch immer das Interesse des Publicums im hohen Grade fesseln würde. Sollte da das gütige Votum Eurer Excellenz, deren gnädige Theilnahme mir in so vielen Beweisen vorliegt, nicht vertrauensvoll von mir vorausgesetzt werden dürfen? Ich appelliere sonach an Ihre weise Einsicht, indem ich die Bitte ausspreche, Eure Excellenz möchten mein Werkchen

Abb. 108. Adolf Sonnenthal. Gemalt von Horovitz 1859. (Im Besitze Sonnenthals.)

einer nochmaligen gütigen Berücksichtigung würdigen. Ich füge noch hinzu, dass ich bereit bin, alle Änderungen, die mit Rücksicht auf das Institut nothwendig erachtet werden, mit Freuden zu veranlassen."

Auf diesen vom 13. August 1851 datierten Brief kam acht Tage später aus dem Obersthofmeisteramte die Antwort. Sie ist ungemein liebenswürdig abgefasst, aber der Bitte des Dichters kann nicht entsprochen werden. Der Kern des Briefes, die Motivierung der Ablehnung lautet: „Zur Aufführung der ‚Deborah' kann ich mich jetzt umsoweniger entschließen, als dieses Stück allerdings die Runde über alle größeren Bühnen des In- und Auslandes gemacht, bei allen seinen Vorzügen aber eben dadurch den Reiz der Neuheit

Digitized by Google

verloren hat, und da ich dadurch, wenn ich das Stück nun nach Jahren bringen laſſe, die frühere Direction, welche die Aufführung abzulehnen in der Lage war, indirect anklage."

Doch in dieſem Falle wie in vielen anderen hat Laube ſeine Zähigkeit bewieſen. Er kam bei ſeiner Behörde immer wieder auf „Deborah" zurück und hat das Stück wirklich — im Jahre 1864 — endlich durchgeſetzt.

Laube war unermüdlich im Ausbaue des Repertoires. Niemals hat das Burgtheater ſo viele neue Stücke, ſo viele Neuinſcenierungen gebracht, wie unter ihm. Im Jahre 1850 wurden an 314 Spielabenden 129 Stücke, darunter 23 neue und beinahe 40 neu einſtudierte gegeben. Im Jahre 1852 wurden in derſelben Zeit 154 Stücke gegeben, alſo um 26 mehr als im erſten Jahre ſeiner Directionsführung, um 50 mehr als heute auf dem Repertoire ſtehen.

Abb. 109. Sonnenthal. Caricatur von G. Gaul.

Abb. 110. Sonnenthal als Hamlet.
Nach einer Heliogravure von J. Blechinger.

Dabei bemühte ſich der Director, jeden Schlendrian fernzuhalten. Viel gelang ihm, manches mißrieth. Aber ſeltſam berührt es, wenn man bedenkt, welche Stücke im erſten Jahre am öfteſten gegeben worden ſind. Der ärgſte Vorwurf, den man gegen Holbein erhoben hatte, war, daſs er leichte Poſſenware in den Tempel der Kunſt eingeſchmuggelt hatte, beſonders verübelte man ihm die Aufführung des „Verſprechen hinter'm Herd". Nun ereignete es ſich, daſs im Burgtheater eben dieſes Stückchen im erſten Jahre der Laube'ſchen Herrſchaft mit 15 Aufführungen an der Spitze des Repertoires marſchierte. Im zweiten Jahre erreichte der Schwank „Einer muſs heiraten" die höchſte Zahl von Aufführungen (18) und im dritten Jahre iſt es „Der Vater der Debütantin", der mit 15 Wiederholungen den meiſten Raum des Spielplanes einnimmt.

Laube hat in ſehr feiner Weiſe in ſeiner „Geſchichte des Burgtheaters" die Frage erörtert, inwieweit die Poſſe burgtheaterfähig ſei. Aber ſeine Theorie war in dieſem Falle

Digitized by Google

Abb. 111. Sonnenthal als Graf Thorane („Der Königslieutenant"). Phot. von Dr. Székely.

entschieden besser als die Praxis. Sonst war Laube durchaus nicht der Mann der grauen Theorie. Er war ein Praktiker durch und durch, er war der erfahrenste Theatermensch, der je auf dem Sitze eines Directors gesessen hat. Trotz aller seiner Fehler stehe ich nicht an, zu behaupten, dass er überhaupt der beste Director war, den je die deutsche Bühne hervorgebracht hat. Dass diese Kraft in Wien das Feld ihrer Thätigkeit finden durfte, wurde zum reichsten Segen für das Institut. Laube war vor allem ein großer Sparmeister; er sparte auch bei den Dichterhonoraren. Einige Beispiele mögen dies illustrieren. Otto Ludwig wünschte statt der Tantième eine fixe Summe, er erhielt also ein für allemal für den „Erbförster" bare 300 fl. Hebbel erhielt für seine Bearbeitung des „Julius Cäsar" 100 fl. Laube selbst beanspruchte für die Übersetzung und Bearbeitung von „Adrienne Lecouvreur" und „Fräulein von Seglière" 350 fl. So gering Laube Übersetzungs- und Bearbeitungshonorare auch anschlug, so groß waren die Ansprüche, die er an eine Übersetzung oder Bearbeitung stellte. Als es in den Fünfzigerjahren einmal hieß, dass Österreich mit Frankreich eine literarische Convention zum Schutze des literarischen Eigenthumes zu schließen im Begriffe sei, beschwor Laube alle Instanzen, diesen Schlag vom Burgtheater abzuhalten, da damit der französischen Bearbeitung der französischen Werke ein Damm gesetzt würde; die französischen Stücke müssten aber erst nach deutschem Geschmack bearbeitet und wesentlich abgeändert werden, um bei uns aufführbar zu sein, meinte er; bei strenger Übersetzung wären sie völlig ungenießbar. Die Convention würde einen vernichtenden Schlag für das Repertoire bedeuten. Laube sparte bei den Schauspielergehalten, sparte bei Anschaffung der Decorationen und Costüme, aber es ist ein ungerechter Vorwurf, den man gegen ihn erhoben hat, wenn man ihm jeden Sinn für das äußere Bühnenbild absprach. Er war es, der in Wien die geschlossene Zimmerdecoration einführte, und damit die Intimität des Spieles unendlich erhöhte. Freilich war für Laube das gesprochene Wort immer die Hauptsache. Vom Worte gieng seine Regiethätigkeit immer aus, in der Durchbildung der Sprache sah er

Abb. 112. Sonnenthal als Fabricius („Die Tochter des Herrn Fabricius"). Phot. von Dr. Székely.

Digitized by Google

des Schauſpielers größte Kunſt, und ſo wurde er zum Schöpfer jener Sprechkunſt, die noch heute im Burgtheater eine Stätte hat.

Laubes größtes taktiſches Streben war, das Intereſſe des Publicums ſtets wach und rege zu erhalten. Er erkämpfte dieſes Intereſſe mit allen Mitteln. Er wuſſte, dafs das Theater ſtets ein lebendiger Körper ſein muſs, und dafs dieſes Leben aus der Wechſelwirkung zwiſchen Bühne und Publicum entſpringt. Seine erſte Sorge war: Abwechslung

Abb. 114. Sonnenthal als Wallenſtein.

Abb. 113. Sonnenthal als Fuhrmann Henſchel

im Repertoire. Vielleicht übertrieb er ſogar darin.

Auf ſeine Veranlaſſung wurde ein Preis für das beſte Luſtſpiel ausgeſetzt. Grillparzer, Korn, Münch, Kuranda, Wolf waren die Preisrichter. Es liefen 103 Stücke ein. Den erſten Preis von 200 Ducaten errang, wie bekannt, der „Kategoriſche Imperativ“ von Bauernfeld. Das Motto, das dieſe Einſendung begleitete, lautete: „Luſtſpiele ſchreiben iſt erlaubt zur Nothwehr. Ein deutſcher Philoſoph“.

Der zweite Preis ſollte vom Publicum beſtimmt werden, und zu dieſem Behufe wurden dem Publicum die zwei in Betracht kommenden Stücke unterbreitet, das heißt,

Digitized by Google

vorgeführt. Es waren dies das „Preislustspiel“ von Eduard Mauthner und der „Liebesbrief“ von Benedix. In die engere Wahl kamen noch „Gleich und gleich“, „Krämermädeln“, „Rose von Cypern“. Es ist sehr hübsch zu verfolgen, wie Laube, der dem Preisgerichte nicht angehörte, für das Stück, das ihm am besten gefiel, eben den „kategorischen Imperativ“, alles in Bewegung setzte, wie er die Bedenken der Preisrichter zum Schweigen brachte, unermüdlich war in Änderungsvorschlägen, im Ebnen des Weges. Und ganz ergötzlich ist es, zu sehen, wie er sich nachträglich vergnügt die Hände reibt, als auf allen deutschen Bühnen die Frage ventiliert wird, welches Stück den zweiten Preis verdiene, das „Preislustspiel“ oder der „Liebesbrief“. Literatur, Bühne und Publicum in Athem halten, das wollte Laube und das wußte er zu erreichen. Er sah ein, daß das Haus am Michaelerplatz der Jugend bedürfe, daß neue und frische Kräfte an die Seite der alten treten müßten, nicht, um diese zu verdrängen, sondern um sie im rechten Augenblicke ersetzen zu können. Allerdings läßt sich mit der Jugend nicht so genau rechnen, und auch Laubes stürmisches Temperament that das seinige, so daß mißgünstige Kritiker immer wieder schrieben, die Alten würden von den Neuen beiseite gestoßen und in den Hintergrund geschoben. Schrieb doch selbst Bauernfeld, der gewiß kein Feind Laubes war, im März 1851 in sein Tagebuch: „Unser Lustspiel hat nur mehr Trümmer seiner vorigen Größe. Die alten Herren sind durch Laube verstimmt, der sie beiseite schiebt. Auf Wilhelmi ist kaum mehr zu rechnen, Lucas wird decrepit, der immer vortreffliche Fichtner muß sein Hauptfach, die eigentlich jugendlichen Rollen, nach und nach aufgeben. Von den Frauen haben wir nur Louise Neumann, unsere Perle, die sich halb todt spielt (sie spielte 1850 131mal!); die Wildauer füllt angenehm aus. Die neuen Schauspieler taugen nicht recht in den Rahmen, wie Meixner; selbst der geistreiche Dawison ist nur vortrefflich in Episodenrollen. Wie froh müssen wir sein, daß wir Beckmann besitzen, der durch seinen frischen Humor die Komödie aufrechterhält; die Charakterseite ist freilich nicht seine

Abb. 115. Sonnenthal als Nathan der Weise.

Abb. 116. Ludwig Gabillon. Lith. von Kriehuber.

Force, darum setzt ihn auch der Laube dem Meixner nach.“ Damit berührt Bauernfeld einen wichtigen Punkt in der Art und Weise, wie Laube Rollen vertheilte. Laube, der selbst ein Charakterkopf war, suchte auch bei den Schauspielern vor allem Charakter. Er hielt sich nicht, was die Kritik ihm sehr verübelte, an die Begrenzung der „Fächer“, sondern ließ seine Schauspieler alle möglichen Rollen spielen, bis er ihre Eignung entdeckt, bis er ihren „wirklichen Lebenspuls“ erkannt hatte. Dann aber betonte er die Eigenart der Schauspieler: er unterdrückte sie nicht durch das „Fach“. Dadurch eben, daß er dem Dichter gab, was des Dichters war, aber auch dem Schauspieler, was des Schauspielers war, formte er sein mustergiltiges Ensemble. Vielleicht übertrieb er in seinem Bestreben, die Eigenart des Schauspielers hervortreten zu lassen, auch ein wenig, wenn er auch darin unbewußt dem Geschmacke des Wieners, der lieber um des Schauspielers als um des Dichters wegen ins Theater geht, entgegenkam. Das

Abb. 117. Ludwig Gabillon. Caricatur von G. Gaul.

Abb. 118. Gabillon als Hagen.

Ensemble war ihm immer das Wichtigste. Er haßte alles Heraustreten aus dem Rahmen, alles Virtuosenthum. So vertrug er sich nicht mit dem interessanten, aber virtuosenhaften Dawison und mit der eigenwilligen Seebach. Nicht nur im Lustspiele, auf das er das Hauptgewicht legte, auch in der Tragödie brachte er neuen Geist und neues Leben ins Haus. Das große Ereignis der jungen Direction war das Engagement Josef Wagners, des jugendlichen Helden, der lange Zeit brauchte, bis er sich durchsetzte, bis er den activen und passiven Widerstand seines Rivalen Löwe und der Anhänger Löwes brach. Auch Baumeister und Zerline Würzburg befremden anfangs, aber Laube läßt sich nicht irre machen: er versteht es, sich, seine Ideen und seine Leute durchzusetzen. Und die Hauptsache gelingt ihm: das Publicum kommt ins Haus, die Cassen füllen sich, alle Augen sehen auf das Burgtheater. Als ihm im Jahre 1852 ein Übersiedlungsbeitrag von 1500 fl. gewährt werden soll, heißt es

Digitized by Google

in einer Note an das Finanzministerium: „Was übrigens Laube dem Hof-Burgtheater in ästhetischer Hinsicht genützt hat, bedarf keiner neuen Beweisführung, die günstigsten Resultate liegen offen vor uns. Selbst Neid und Mißgunst mußten eingestehen, daß das Hof-Burgtheater, unter Holbeins Leitung in Verfall gekommen, sich unter Laubes trefflicher Führung zur ersten Anstalt Deutschlands gehoben, und die brillanten Einnahmen sind größentheils sein Verdienst.“ Man war also „oben“ mit ihm zufrieden und es verschlägt nicht viel, daß ihn manchmal auch von oben ein Tadel trifft, es zeigt nur, wie jede seiner Handlungen mit Interesse verfolgt wird. Ein solcher Tadel trifft ihn beispielsweise nach der Aufführung der Wallenstein-Triologie, an die er nur mit Zagen herangieng, denn er sah, daß die Lücken im Personale sich sehr fühlbar machen würden. Sein Blick trügte nicht, der Kaiser sprach über die Darstellung seine Unzufriedenheit aus, besonders nach den „Piccolomini“. Die Art und Weise, wie die betreffende Rüge verfaßt ist, beweist übrigens, eine wie hohe Theilnahme der junge Monarch fortdauernd an seinem Theater nahm. Der Kaiser rügte vor allem die Gedächtnißfehler, die sich besonders Devrient zuschulden kommen ließ. Es fehle der Darstellung Sicherheit, Feuer und Lebendigkeit, „sie entbehre daher jener Kraft, jenes Schwunges, welche man bei einem Schiller'schen Werke im Burgtheater zu erwarten berechtigt ist“. Manchmal vergißt auch der Director, daß insbesonders bezüglich religiöser Dinge eine große „Zurückhaltung“ ihm im Burgtheater zur Pflicht gemacht worden ist. Einmal heißt es in einem Decrete, daß in der „Maria Stuart“, „und zwar ganz unmotiviert, da er als Haushofmeister auf dem Zettel steht, Herr Korn mit einem Kreuz, Madame Hebbel in der Sterbescene ebenfalls mit einem Kreuze erschienen sei. Der amtierende Regisseur sei deswegen scharf zu rügen und ihm im Wiederholungsfalle mit der Ablösung zu drohen“. Ein andermal wird der Director darauf aufmerksam gemacht, daß in der Schlußrede des Königs im „Don Carlos“ „Cardinal, thuen Sie das Ihrige“ bei künftigen Vorstellungen das Wort „Cardinal“ wegzulassen sei.

Abb. 119. Dr. August Förster. 1863.

Der beste Beweis, daß Laube die in ihn gesetzten Erwartungen der obersten Behörde nicht enttäuschte, war das Decret, das ihm nach Ablauf der fünf Probejahre — er war, wie schon ausgeführt, nur provisorisch ernannt worden — die Pensionsberechtigung und

Digitized by Google

also die definitive Anstellung ertheilte. Bei dieser Gelegenheit erhielt er auch eine neue Instruction, die die frühere außer Kraft setzte. Ihre wichtigsten Punkte sind, dass der artistische Director nur dem k. k. Oberstkämmerer als oberstem Hoftheaterdirector und dem k. k. Oberstkämmereramte als oberster Hoftheaterdirection untergeordnet ist. Der artistische Director sammelt die zur Aufführung einlangenden Manuscripte und wählt daraus jene, die nach seiner Überzeugung zur Aufführung auf der kaiserlichen Hofbühne geeignet sind; er setzt sich mit dem Autor behufs der etwa ihm nöthig erscheinenden Änderungen ins Einvernehmen und legt der k. k. obersten Hoftheaterdirection die zur Aufführung geeignet erkannten Stücke mit Angabe des Autornamens oder, wenn es Übersetzungen sind, des Übersetzers und mit einem Besetzungsvorschlage der Hauptrollen vor. Die etwaigen Stellen in solchen Stücken, die gegen Politik, Religion und Sittlichkeit verstoßen, soll der Director zur Erleichterung der hieramtlichen Revision gleich wegstreichen.

Abb. 120. Förster. Caricatur von G. Gaul.

Aber es scheint, als ob mit Laubes definitiver Bestallung in dem Vorgehen des Directors eine Änderung eingetreten sei; immer mehr wendete sich Laube der Pflege der Schauspielkunst zu, die Bildung des Repertoires trat in die zweite Reihe. Von Jahr zu Jahr wuchs seine Fähigkeit als Regisseur, stieg das Glück, mit dem er neue Talente dem Burgtheater verpflichtete und von Jahr zu Jahr fiel das Bestreben des Burgtheaters, interessante neue Stücke zu erwerben, literarisch Schritt zu halten mit der Entwickelung des deutschen Geistes. Eine gewisse Unruhe griff im Repertoire platz, und ein Kritiker, der Laubes Thätigkeit überschaute, durfte sagen („Presse“ vom 15. August 1867): „Die ideale Richtung des Burgtheaters schob Laube weit zurück und stellte dafür das leichte realistische Genre, das moderne Conversationsstück ungebührlich in den Vordergrund.“ Und derselbe Kritiker schrieb einige Tage später: „Die geistigen Erfolge waren aus zweiter und dritter Hand, nicht einmal die glänzendsten Durchfälle waren originell.“ Dieser scharfe Kritiker, der aber auch anderseits Laube volle Gerechtigkeit widerfahren ließ, nannte sich Ludwig Speidel. Von seinem ersten Auftreten bis auf den heutigen Tag hat sich Speidel seine Position in Wiens geistigem Leben bewahrt. Er ist der eigentliche Hüter der Burgtheatertradition. Er hat

Abb. 121. Meixner als Bansen (Egmont). Gemalt von J. Fux (Ehrengallerie des Burgtheaters).

Digitized by Google

Abb. 122. Karl Wilhelm Meixner.

von seinem Schreibtische aus tiefer und stärker in das Geschick des Burgtheaters eingegriffen, als mancher der Männer, die einander auf dem leitenden Posten folgten. Wie Laube einen untrüglich scharfen Instinct für den Schauspieler hatte, so besitzt Speidel eine unübertrefflich scharfe Witterung für den Geist der Zeit, und weil er immer mit der Zeit geht — nein, ihr voranschreitet — ist er immer modern gewesen, ist er, der Alte, heute noch der Modernste im literarischen Wien.

Wenn man alle seine Kritiken liest — die ersten erschienen in der „Presse", dann kam er zur „Deutschen Zeitung", die er verließ, um in die Redaction der „Neuen Freien Presse" einzutreten, der er noch heute angehört — glaubt man, eine Fülle von Widersprüchen zu entdecken. Diese Widersprüche, dieser Wandel der Anschauungen ist aber eben in seiner steten Modernität begründet, die es verhindert, dass seine Kunstanschauung erstarrt und veraltet. Auch die Zeiten widersprechen einander, scheinbar freilich nur, denn aller Zeit Widerspruch ist nur eine Entwickelung; und so hat sich Speidels Kunstanschauung mit der Zeit und ihrem Wandel entwickelt. Er war nie ein Dogmatiker, immer ist er Impressionist geblieben. Und er hatte stets das Ohr seiner Zeit, deren Mund sein Mund geworden ist.

Wenn wir die Liste der Stücke überfliegen, die Laube in der Zeit seiner Directionsführung gab, so können wir das Bevorzugen der Franzosen nicht so klar erkennen, als wenn wir in den alten Theaterzetteln blättern. Mit Scribe und Legouvé („Königin von Navarra", „Damenkrieg" und „Adrienne Lecouvreur") beginnt ihr Einzug; der „Vater der Debütantin" (von Bayard) folgt, Girardin erscheint mit „Lady Tartüffe" und „Furcht vor der Freude", Augier mit „Birnbaum und Sohn" (1854). Die „Biedermänner" von Barrière, der „Verarmte Edelmann" von Feuillet, „Vater und Sohn" von Dumas, „Sand in die Augen" von Labiche, „Die Eine weint, die Andere lacht" von Dumanoir und Kerauion, „Die guten Freunde" von Sardou, „Attaché" von Meilhac, „Eine vornehme Ehe" von Feuillet, „Pelikan" von Augier, „Flatterjucht", „Hageſtolze" und „Familie nach der Mode" von Sardou, „Die Geldfrage" von Dumas,

Abb. 123. Meixner. Caricatur von O. Gaul.

Digitized by Google

„Gringoire“ von Bauville, das sind die großen französischen Erfolge seiner Direction. Wie man sieht, ist die Anzahl der französischen Stücke, die er in das Repertoire einführte, nicht gar so groß, er gab sie nur öfter als die anderen Stücke des Spielplanes. Neben Schiller, Goethe, Shakespeare, Bauernfeld und neben Laubes eigenen Stücken erscheinen Benedix, Mauthner, Hackländer, zuweilen auch Prechtler, Moisenthal, die Bluetten von Sigmund Schlesinger, manchmal noch Raupach: Freytag erringt sich seinen Platz — die „Journalisten“ hatten trotz nörgelnder Kritik einen jubelnden Erfolg — Hebbel und Otto Ludwig stehen zurück.

Den Vorrang, den Laube den Franzosen einräumte, kann man — dies geht schon aus der kleinen Liste ihrer Stücke hervor — nicht so sehr aus einer besonderen Überschätzung der Literatur erklären, dieser Vorrang entspringt eher der Thatsache, daß französische Stücke den Schauspielern bessere Rollen boten, als die deutschen. Laube fand im Conversationsstück die gewünschte Gelegenheit, den Dialog zu pflegen, die Schlagfertigkeit der Rede zu steigern, alle Effecte des Wortes glänzen zu lassen. Und seinen Schauspielern Rollen zu geben, sie fortwährend in Schach und anregender Arbeit zu erhalten, war Laubes nimmermüdes Bestreben. Dieses Bestreben entspricht auch seiner Taktik, die auf dem Repertoire stehenden Stücke fortwährend neu zu besetzen. Man hat Laube dieses Wechseln der Besetzung seinerzeit ungemein stark vorgeworfen. Ich glaube, mit Unrecht. Er verhinderte dadurch das Erstarren der Schauspieler in einer Rolle, er verhinderte dadurch, daß die Schauspieler ihrer Rollen überdrüssig wurden und lustlos spielten, er fand

Abb. 125. H. Schöne in seiner Garderobe im alten Burgtheater, sich zur lustigen Person („Faust“) costümierend. Aquarell von Leop. Burger.

Abb. 124. H. Schöne. Caricatur von G. Gaul.

Digitized by Google

Gelegenheit, in diesem fortwährenden Experimentieren die besten Seiten seiner Künstler kennen zu lernen und ihrer Entwickelung gerade dort Spielraum zu geben, wo sie dessen bedurfte. Auf diese Weise hielt er auch das Interesse an der Neueinstudierung classischer Stücke rege. Das classische Repertoire, insbesondere die Pflege Shakespeares hat Laube nie so außeracht gelassen, wie seine Feinde ihm vorgeworfen haben. Schiller pflegte er besonders. Er war es, der die „Räuber" zum erstenmale ins Burgtheater brachte (18. October 1850). „Die Schiller'schen Dramen", sagt Laube, „sind hier die Seele der Anziehungskraft, welche das Burgtheater auf das große Publicum ausübt, die Seele der Hochachtung, welche dem Burgtheater gezollt wird." Wir dürfen nicht vergessen, dass unter ihm Shakespeare, Schiller, Goethe, Kleist, das junge Deutschland einen breiten Raum im Spielplane einnahmen. Anderseits muss man es ihm als schweren Fehler anrechnen, dass er Hebbel immer verkannt hat und ihm nie den Platz im Repertoire gab, der ihm rechtens gebürte. Er hat Hebbel „nie für einen Theaterdichter gehalten" und er sprach ihm jede plastische Phantasie ab. Überdies kann man nicht leugnen, dass er das Repertoire mit den Augen eines Geschäftsmannes zu machen liebte; er richtete sich nach der Casse und der Cassenrapport spielte mehr mit in seinen Entschließungen als billig war. Als Geschäftsmann hat er die Birch-Pfeiffer im Burgtheater großgezogen und viele Stücke oft und oft gegeben, die besser draußen geblieben wären, seichte Ware, die dem Tage diente.

Abb. 126. Ernst Hartmann. Phot. von Krziwanek.

Als Laube die Direction übernahm, waren die Herren Löwe, Anschütz, La Roche, Fichtner, Beckmann, Wilhelmi, Devrient und die Damen Rettich, Hebbel, Koberwein, Haitzinger, Neumann die Sterne am Burgtheaterhimmel. Mit Stärke und Ungestüm, vielleicht nicht immer taktvoll, führte Laube eine neue Garde ins Haus. Die Alten, die den Eindringlingen nicht immer liebenswürdig entgegenkamen und ihre Stellung vertheidigen wollten, hielt er mit eiserner Faust im Zaume. Laube brachte Sonnenthal, Baumeister, Gabillon, Dawison, August Förster, Meixner, Schöne, Hartmann, Wagner, Kraftel, Lewinsky, die Damen Seebach, Bosler, Bayer-Bürck (als ständigen Gast), Baudius, Delia, Bognar, Janisch, Albrecht, Kratz, Goßmann, Würzburg, Schneeberger (Hartmann), Wolter, Schönfeld u. a. Wenn man diese Liste überblickt, dann erkennt man, wieviel unser heutiges Burgtheater Laube verdankt, ja, man kann füglich behaupten, dass unser heutiges Burgtheater in den Grundfesten seines Personales noch immer das Haus Laubes ist, nicht nur dem Namen seiner Mitglieder nach, sondern auch der Tradition; die Lehren Laubes leben noch heute und die ganze Spiel- und Sprechweise geht auf ihn zurück.

Digitized by Google

Man kann nicht sagen, dass es Laube an Feinden gefehlt habe; die zurückgesetzten Schauspieler, die nicht zur Anerkennung gekommenen Dichter spielten große und kleine Intriguen gegen ihn aus. Aber er kümmerte sich einen Pfifferling um Coulissenintriguen. Erst als oben begonnen wurde, gegen ihn zu wühlen, gerieth seine Stellung ins Wanken.

Der Oberstkämmerer Fürst Vincenz Auersperg, der vom Jahre 1863 bis 1867 oberster Herr der Angelegenheiten der beiden Hoftheater war, hatte ihm eine neue Instruction gegeben, die in einigen geringen Punkten von der alten abwich. Als der Fürst Auersperg

Abb. 127. Ernst Hartmann und Helene Hartmann in Hauptmanns „Einsamen Menschen".

starb, giengen die Theateragenden an den Obersthofmeister über. Prinz Constantin Hohenlohe, der Obersthofmeister, wollte aber aus mancherlei Gründen direct mit den Theatern, deren Getriebe er wohl auch nicht recht verstand, nicht verkehren. So wurde ein neues Amt, ein Mittleramt geschaffen, die Generalintendenz. Es wurde geschaffen, weil ein Mann da war, der gerne im Theater den Herrn spielen wollte und dazu des neuen Amtes bedurfte. Dieser Mann hieß Friedrich Halm. Zwischen ihm und Laube kam es sofort zum Kriege, denn Halm beanspruchte so ziemlich alle Rechte, die Laube gebürten. Punkt für Punkt wurde gestritten, aber schließlich wollten alle Parteien, der Obersthof-

Digitized by Google

meister, der Intendant und der Director ein Compromiss eingehen, das heißt, die zwei Erstgenannten schienen nur zu wollen. Mit außerordentlicher Zähigkeit und Beharrlichkeit hatte Laube seinen Posten errungen — er war ihm ganz und gar nicht so in den Schoß gefallen, wie er es darzustellen liebte — mit eiserner Beharrlichkeit hielt er diesen Posten fest. Der Vertragsentwurf, den er endlich vorlegte, war denn auch das Äußerste an Zugeständnissen. Dieser Entwurf lautet:

„Dienstesinstruction für den artistischen Director des k. k. Hof-Burgtheaters.

1. Sache des artistischen Directors ist die Wahl der Stücke, die Bildung des Repertoires, die Besetzung der Rollen und alles, was die Inscenesetzung der Stücke betrifft.

Abb. 128. Hartmann. Caricatur von G. Gaul.

2. Die Wahl neuer Stücke ist nicht Sache des artistischen Directors allein; die Generalintendanz kann ihre eigene Auswahl treffen unter den eingesendeten Manuscripten, und der artistische Director hat solche von der Intendanz erwählte Stücke in Scene zu setzen.

3. Jedes neue Stück, welches er zur Aufführung bestimmt, hat der artistische Director der Generalintendanz einzureichen. Sie entscheidet, ob das Stück zur Darstellung geeignet und der Censur vorzulegen sei.

4. Ebenso kann die Generalintendanz zu Anfang jeder Saison ältere Stücke bezeichnen, welche nur selten oder nur zu gewissen Zeiten oder gar nicht gegeben werden sollen, und der artistische Director hat sich in der Repertoirebildung nach diesen Vorschriften zu richten.

5. Der artistische Director hat nur das Recht des Vorschlages zu neuen Engagements und zur Entlassung. Das eine wie das andere kann nur ins Werk gesetzt werden nach erfolgter Einwilligung der Generalintendanz.

Erklärung zu beiliegender Skizze der Dienstesinstruction:

Ich habe alles zu bezeichnen gesucht, was die Stellung des artistischen Directors der Generalintendanz unterordnen kann in wichtigen und wesentlichen Punkten. Dahin gehört die Befugnis, auf ein Jahr selbständig engagieren zu dürfen — eine Befugnis, welche ich unter der obersten Direction des Herrn Grafen Excellenz Lanckoronski vierzehn Jahre lang gehabt habe und nun nicht mehr anspreche; dahin gehört, dass ich die Wahl der Stücke insoweit aufgebe, wie im § 2 gesagt ist, nach welchem Paragraphen die Generalintendanz mir neue Stücke octroyieren kann. Dieses Verhältnis hat in meinem Amte nie stattgefunden, weder unter Seiner Excellenz dem Grafen Lanckoronski noch unter Seiner Durchlaucht dem Fürsten Auersperg.

Ich nehme nur das in Anspruch, was der § 1 besagt, die Bildung des Repertoires und die Besetzung der Rollen. Dies ist die unerlässliche Befugnis eines artistischen Directors; ohne sie kann er nicht schaffen, kann er das Theater nicht in Ordnung und regelmäßiger Thätigkeit erhalten. Nicht schaffen, weil in Bildung des Repertoires seine literarische Fähigkeit, in Besetzung der Rollen seine psychologische Fähigkeit offenbar werden muss.

Er muss die verborgenen Eigenschaften der Schauspieler erkennen und muss sie dieser Erkenntnis gemäß beschäftigen; nur dadurch erzieht und bildet man Talente. Nicht in Ordnung

Digitized by Google

und regelmäßiger Thätigkeit erhalten, weil sofort Anarchie entsteht, sobald die Schauspieler merken, daſs die Besetzung der Rollen nicht dem Director allein zusteht; dann laufen sie von einem zum anderen, die Zügel sind zerrissen und der nothwendige und monarchische Punkt ist im Theaterleben zerstört. Dieses Recht allein hat es mir möglich gemacht, ein zahlreiches neues Personal jugendlicher Kräfte zu beschaffen und mit diesem Rechte ist es weiter zu bilden und zu erhalten. Seine Durchlaucht Fürst Auersperg allein hat es mir einmal streitig gemacht und bei diesem einemmale habe ich augenblicklich um meine Entlassung gebeten, weil ich wie von einem Dogma überzeugt bin, daſs ohne diese uneingeschränkte Befugnis des artistischen Directors eine Führung des Theaters nicht möglich ist. Seine Majestät der Kaiser befahl damals, mich nicht zu entlassen, sondern einen Ausgleich herzustellen. So kam ein Compromiſs zustande und eine Art von Veto der obersten Direction kam in meine letzte Instruction, ein Veto für ganz außerordentliche Fälle. Dieses Veto ist nie eingetreten, und ich bin ungehindert geblieben, weil Fürst Auersperg wohl einsah, daſs die Ausübung solch eines Vetos die Autorität eines Directors — beim Theater so nöthig — zerstören würde. Es hat mich aber doch als theoretischer Punkt gelähmt und somit dem Personale und dem Theater geschadet.

Abb. 129. Hartmann als Petruchio. Phot. von Krziwanek.

Deshalb ist mir es zur deutlichen Überzeugung geworden, daſs ich besser thue, auf die Direction ganz zu verzichten, wenn das Recht der Repertoirebildung und der Rollenbesetzung mir nicht wie früher unbeschränkt eingeräumt werden sollte.

Wien, den 12. August 1867.

Laube."

Man gieng auf diese „Instruction" nicht ein. Halm wollte nun einmal Tyrann sein.

Halm hatte inzwischen einen Entwurf der Dienstesinstruction ausgearbeitet. Wir lassen ihn hier deswegen im Wortlaute folgen, weil man aus dem Studium dieses Schriftstückes den besten Einblick in den inneren Mechanismus des Burgtheaters bekommen kann.

Halms Entwurf der Dienstesinstruction:

§ 1.

Der artistische Director ist zunächst der Person des Generalintendanten der k. k. Hoftheater, aber auch in weiterer Instanz dem k. k. Obersthofmeisteramte untergeordnet und hat alle von da her an ihn gelangenden schriftlichen und mündlichen Anordnungen zu befolgen.

§ 2.

Der artistische Director hat sich vor allem gegenwärtig zu halten, daſs das k. k. Hof-Burgtheater seit vielen Decennien unbestritten den obersten Rang unter allen deutschen Hofbühnen behauptet und er faſst sich den Succus seiner einzelnen Obliegenheiten in der Aufgabe zusammen, was Repertoire, Besetzung und Aufführung des Bühnenwerkes betrifft, soweit es nach Maßgabe dieser Instruction an ihm liegt, dafür Sorge zu tragen, daſs das k. k. Hof-Burgtheater in dieser seiner Würde erhalten, ja noch einer thunlich weiteren Entwickelung zugeführt werde.

Digitized by Google

§ 3.

Zu diesem Behufe ist zunächst nothwendig, dass anerkannt classische Bühnenstücke, seien es deutsche Originalwerke oder bereits eingebürgerte für die Bühne bearbeitete dramatische Dichtungen aus fremdländischen Literaturen dem Repertoire bleibend erhalten und dem Publicum zeitweise vorgeführt werden.

§ 4.

Was nun zur Aufführung eingereichte deutsche Originalien oder Übersetzungen anbelangt, so lassen sich diese ihrem Werte nach in folgende drei Kategorien eintheilen, und zwar:

a) in solche, welche den Stempel völliger Unbedeutenheit und Schülerhaftigkeit in sich tragen;

b) in solche, die zwar immerhin zur Aufführung nicht ungeeignet erkannt werden, deren Darstellung jedoch einen nachhaltigen Erfolg nicht zu versprechen scheint, und

c) in solche, von denen sich eine dauerhafte Wirksamkeit aller Wahrscheinlichkeit nach voraussetzen lässt.

Abb. 130. Helene Hartmann. Phot. von Dr. Szekely.

§ 5.

Die unter a) angedeuteten Producte kann der artistische Director unbedingt im eigenen Wirkungskreise zurückweisen.

Die unter b) bezeichneten Stücke hat der artistische Director partienweise vor ihrer Zurücksendung unter Namhaftmachung des Originalautors oder des Übersetzers der Generalintendanz zur Einsichtnahme vorzulegen.

Die unter c) gedachten dramatischen Werke endlich, die zur Aufführung unbedingt empfohlen werden, sind ebenfalls der Generalintendanz der k. k. Hoftheater nach vorausgegangener Vornahme scenischer Änderungen und Kürzungen nebst einem Besetzungsvorschlage zur Genehmigung vorzulegen.

§ 6.

Dasselbe Verfahren ist einzuhalten, wenn es sich um die Neu-Inscenierung eines älteren Stückes handelt oder wenn eine Rolle in einem Repertoirestück nicht nur vorübergehend, sondern bleibend neu besetzt werden soll.

§ 7.

Die Austheilung der Rollen und die Bestimmung der Lese- und Theaterproben darf erst nach erfolgter Erklärung der Zulässigkeit der Aufführung von Seite der Censurbehörde und nach ertheilter Bewilligung der Generalintendanz der k. k. Hoftheater stattfinden.

§ 8.

Der Vorschlag zur Bildung des wöchentlichen Repertoires ist vor der Bekanntmachung desselben an die Hofschauspieler der Generalintendanz der k. k. Hoftheater zur Genehmigung vorzulegen.

§ 9.

Was die Inscenesetzung der Stücke betrifft, so hat der artistische Director dieselbe in der Regel selbst zu besorgen. Sollte er sie jedoch ausnahmsweise dem diensthabenden Regisseur übertragen, so hat er dessen Gebaren gehörig zu überwachen.

§ 10.

Bezüglich der Ausstattungskosten hat der artistische Director die an dieses Hofinstitut im Interesse des Decorums gestellten Anforderungen einerseits, anderseits aber auch die ver-

Digitized by Google

fügbaren Cassemittel zu berücksichtigen und die eine Rücksicht mit der anderen in Einklang zu bringen. Derselbe hat sich auch zu bemühen, etwaige übermäßige, unmotivierte Ansprüche der Gesellschaft bezüglich neuer Costüme zurückzuweisen und jenen, die es betrifft, die bezüglichen Punkte der Theatergesetze gegenwärtig zu halten.

§ 11.

Es dürfen in Hinkunft im k. k. Hof-Burgtheater keine anderen Gastspiele mehr zugelassen werden, als welche auf ein Engagement abzielen und ist sich in Absicht auf solche von Seite des artistischen Directors stets vorläufig mit der Generalintendanz der k. k. Hoftheater in das Einvernehmen zu setzen.

§ 12.

Es ist für den Abenddienst nothwendig, dass die Regisseure jedes neue zur Aufführung kommende Stück kennen. Es sind somit zur Leseprobe eines jeden neuen Stückes sämmtliche Regisseure beizuziehen.

§ 13.

Der artistische Director hat für die genaue Beobachtung der Theatergesetze und für die Aufrechterhaltung der Disciplin Sorge zu tragen. Demselben wird, um ihm seine dienstfällige Aufgabe zu erleichtern, die Vollmacht eingeräumt, monatliche Bezugsabzüge bis zu 10 fl. oder auf die Dauer eines halben Jahres über das Dienst- und Arbeitspersonal zu verhängen. Über höhere Beträge und längere Dauer der Abzüge hätte der artistische Director vorläufig die Genehmigung der Generalintendanz der k. k. Hoftheater einzuholen, über allfällige gröbere Vergehen namentlich des Schauspielerpersonales der Generalintendanz der k. k. Hoftheater zunächst die Anträge zu erstatten.

§ 14.

In Absicht auf Pensionierungen, Vertragserneuerungen, Erhöhung der Bezüge, Remunerationen, Aushilfen, Dienstentlassungen, Urlaube, kann nur über Genehmigung der Generalintendanz der k. k. Hoftheater eine Verfügung getroffen werden, sowie ohne deren Bewilligung keine Änderung weder im Status des Hilfs- und Dienstpersonales, noch in dem ökonomischen Betriebe des Theaters vorgenommen werden darf.

Abb. 131. Helene Hartmann. Caricatur von G. Gaul.

§ 15.

Alle Anweisungen an die Casse, mit Ausnahme der gedachten Bezugsrechnung, haben von Seite des Generalintendanten dahin zu gelangen und ist diesem letzteren die Geldgebarung ausschließlich vorbehalten. Dagegen ist dem artistischen Director nicht nur gestattet, sondern ist derselbe verpflichtet, von Zeit zu Zeit sich von dem Cassestande zu überzeugen und nach Maßgabe des letzteren seine Anträge zu modificieren.

Wien, den 10. August 1867."

Dieser Entwurf wurde vom Kaiser am 17. August genehmigt und am 11. September Laube zugestellt. Der Director sah sofort die Tragweite dieser Schrift ein und erkannte, dass seine Stellung unhaltbar geworden sei. In dieser Erkenntnis richtete er denn seinen Absagebrief an den Oberstthofmeister. Dieser berühmte Brief ist eines der denk-

Digitized by Google

würdigsten Documente in der Geschichte des Burgtheaters und es hat sich ein ganzer Sagenkreis um ihn gebildet. Er gieng mit dem Nachlasse Halms, in dem er sich befand, in den Besitz der k. k. Hofbibliothek über, und der kürzlich verstorbene Director Hofrath Zeißberg unterlagte jede Benützung dieses Nachlasses, insbesondere aber die Veröffentlichung des Briefes. Ich habe Einsicht genommen in eine beglaubigte Abschrift des Documentes, die sich gegenwärtig im Archiv der Generalintendanz befindet, und veröffentliche im Folgenden den Brief zum erstenmale. Mit Ausnahme der Zunächstbetheiligten und des verdienstvollen Gelehrten, der Halms Nachlass sichtete und der Hofbibliothek übergab, hat niemand noch in die folgenden Zeilen Einblick genommen.

Abb. 132. Josef Altmann als Clifford („Heinrich VI.").

Laubes Brief lautet:

„Euer Durchlaucht

war ich eben im Begriffe, beifolgenden Vortrag einzureichen — da erhalte ich meine neue Instruction. Sie bestätigt all die Befürchtungen, welche in dem einliegenden Memoire vorausgesehen sind.

Trotzdem halte ich es für sachgemäß, dass Eure Durchlaucht Kenntnis nehmen von meiner Darstellung, wie sie in der Anlage gezeichnet ist, und ich bitte deshalb Euer Durchlaucht, dieses Memoire einer Durchsicht zu würdigen und mir morgen eine persönliche Audienz gewähren zu wollen.

Ich verharre ehrerbietig als Euer Durchlaucht gehorsamer Diener

Laube."

Wien, den 11. September 1867.

„Ew. Durchlaucht

wollen dem ehrerbietig Unterzeichneten gestatten, Nachfolgendes zum Vortrage zu bringen.

Die Einsetzung der Generalintendanz zu einer mir unmittelbar vorgesetzten Behörde nöthigt mich dazu, weil diese neue Behörde die wichtigsten artistischen Befugnisse von mir in Anspruch nimmt und mich in der Eigenschaft eines artistischen Directors beseitigt.

Als Seine Majestät der Kaiser, mein allergnädigster Herr, unterm 29. December 1849 den Unterzeichneten zunächst provisorisch zum artistischen Director des k. k. Hof-Burgtheaters ernannte, da war es allseitig nicht die Absicht, die Übertragung der Leitung des Theaters lediglich als eine bloß ausführende und begutachtende Function aufzufassen.

Nein, die Organisation des Amtes einer artistischen Direction geschah vielmehr ganz ihrem Namen entsprechend als die einer technischen Direction, untergeordnet in allen administrativen Punkten unter die vorgesetzte Behörde, als welche ausschließlich der Herr Oberstkämmerer und das Hohe Oberstkämmeramt bezeichnet wurde, und ausgerüstet mit den Functionen eines Oberregisseurs für die Inscenesetzung der Stücke im weitesten Sinne wurde sie als eine technische Instanz eingesetzt, welcher in den künstlerischen Fragen der Theater ein selbständiges Entscheidungsrecht anvertraut wurde.

Die Befugnisse, welche aus dieser bestimmten Eigenschaft der artistischen Direction entsprangen, waren folgende:

1. Die selbständige Bildung des Repertoires nach technisch-ästhetischen Gesichtspunkten. Selbstverständlich stand es dem Hohen Oberstkämmereramte zu, in einzelnen Fällen, das heißt aus nicht technischen Gründen Änderungen des Repertoires durch die artistische Direction bewirken zu lassen.

Digitized by Google

2. Die selbständige Entscheidung über Annahme, Neu- oder Wiederaufführung älterer Stücke, insoweit sich dieselbe auf technisch-ästhetische Gründe zu stützen hat. Selbstverständlich trat wiederum die übergeordnete Instanz des Oberstkämmereramtes ein, insoferne über Annahme oder Wiederaufnahme der Stücke anderweitige Gründe, insbesondere Politik, Religion, Sitte zu entscheiden haben.

3. Das Recht, Schauspieler probeweise, nämlich auf ein Jahr zu engagieren.

4. Das unbeschränkte Recht der Rollenbesetzung, das heißt die technische Entscheidung über den Charakter der Rolle und die entsprechende Fähigkeit der einzelnen Bühnenmitglieder.

Die präcisierte Organisation der artistischen Direction ward begründet durch die dem Unterzeichneten für die Dauer seiner provisorischen Anstellung unterm 29. December 1849 ertheilte Instruction.

Diese Instruction ist nicht einseitig ertheilt. Sie ist vielmehr hervorgegangen aus den Verhandlungen, welche der Unterzeichnete mit dem damaligen Oberstkämmerer, Seiner Excellenz dem Herrn Grafen Lanckoronski, eingehend geführt hat. Damals wies der Unterzeichnete entschieden ein Amt zurück, welches eine Mischung von unklaren Eigenschaften enthalten sollte, sei es eine Oberregie, sei es eine nur begutachtende Function nach der herkömmlichen Art eines Dramaturgen, sei es eine Mischung von Regie- und Dramaturgenamt, denn er war der Überzeugung, nur im Besitze selbständiger und entscheidender Befugnisse in technischen Fragen eine erfolgreiche Thätigkeit abwickeln zu können.

Abb. 133. Fritz Kastel. Nach einer Photographie.

So hatte die dem Unterzeichneten ertheilte Instruction in wesentlichen Bestandtheilen den Charakter von Zusicherungen, auf die allein hin er sich entschloss, das ihm zunächst provisorisch angetragene Amt anzunehmen.

Bereits unterm 27. Juli 1851 fand sich Seine Majestät der Kaiser, mein allergnädigster Herr, in Rücksicht auf die erzielten günstigen Ergebnisse der artistischen Direction allergnädigst bewogen, die provisorische Anstellung des Unterzeichneten in eine definitive zu verwandeln. Die Instruction blieb zunächst in Kraft, sie wird erst nach Ablauf von fünf Jahren, auf welche sie der provisorischen Anstellung zufolge ertheilt war, durch eine neue Instruction vom 20. Februar 1855 ersetzt.

Bei mannigfaltigen Modificationen in anderer Rücksicht hat aber die neue Instruction in den Befugnissen, welche das anvertraute selbständige Entscheidungsrecht in technischen Fragen betreffen, keinerlei Änderung und keinerlei Herabminderung verfügt – wie denn ein anderes nach den angeführten Thatsachen von dem Unterzeichneten guten Glaubens auch gar nicht erwartet werden konnte.

Eine vierzehnjährige Thätigkeit unter der obersten Direction des Herrn Grafen Lanckoronski Excellenz hat die Richtigkeit der Ansicht des Unterzeichneten, welche derselbe gleich anfänglich bei seiner Berufung zur Geltung brachte, in thatsächlicher Weise erwiesen: dass nämlich ein selbständiges Entscheidungsrecht in technischen Fragen vollkommen vereinbar sei mit der nothwendigen und selbstverständlichen Unterordnung unter das Oberste Hofamt, dass ferner die Verbindung dieser Selbständigkeit in technisch-artistischen Dingen mit der ausführenden Theaterverwaltung und der obersten Regie absolut nothwendig sei, um der Leitung des Theaters

Digitized by Google

die unentbehrliche Einheit zu sichern und um das ebenso unentbehrliche Ansehen gegenüber einer nicht leicht zu regierenden Menge der verschiedenartigsten Interessen zu verleihen.

Trotzdem sollte mit dem Tode des bisherigen Oberstkämmerers, des Herrn Grafen Lanckoronski Excellenz, eine Störung in den Functionen des artistischen Directors eintreten. Der neuernannte Oberstkämmerer, Seine Durchlaucht Herr Fürst von Auersperg, glaubte, auch in technischen Fragen der Theaterdirection eine gewisse Mitwirkung in Anspruch nehmen zu

Abb. 134. Fritz Kraftel und Friederike Bognar. („Agnes Bernauer".)

müssen. Der Unterzeichnete reichte darauf und deshalb auf Grund der ihm gemachten Zusicherungen und bei der Zurücksetzung, welche in der Schmälerung seiner Befugnisse lag, seine Entlassung ein. Die Folge dieses Entlassungsgesuches war nach einiger Zeit eine lange Unterredung mit dem Unterzeichneten und Seiner Durchlaucht dem Herrn Fürsten, in welcher er mittheilte, dass Seine Majestät den Wunsch geäußert habe, die Differenzen ausgeglichen zu sehen. Dieses Zeichen Allerhöchster Gnade machte es mir unmöglich, starr auf den Punkten meiner stipulierten Instruction zu beharren, da Seine Durchlaucht der Herr Fürst es in seiner Stellung für unmöglich erklärte, seine ganze einmal gestellte Forderung aufzugeben, ja sogar

Digitized by Google

hinzusetzte, meine hartnäckige Weigerung würde ihn veranlassen, von der obersten Directorstelle zurückzutreten. Mein steifes Beharren hätte also den von Seiner Majestät geheischten Ausgleich unmöglich gemacht, und ich hielt es deshalb für meine Schuldigkeit, einen Compromiss einzugehen, in welchem ich die Befugnis einjähriger Engagements aufgab und mich in der Rollenbesetzung „für extreme Fälle“ einem Veto der obersten Direction unterwarf.

Der Herr Oberstkämmerer Fürst Auersperg Durchlaucht versicherte mich, das Veto werde nur eine Formalität sein — und es ist auch nur eine solche geblieben: es ist nie in Anwendung gekommen und das Besetzungsrecht ist dem Unterzeichneten durch ein solches Veto niemals beeinträchtigt worden.

Der Unterzeichnete glaubte sich zu der Erwartung berechtigt, dass bei einer eintretenden Änderung in seiner obersten Behörde auch dieser leichte Schatten einer technischen Beschränkung verschwinden werde, da er offenbar nur einer persönlichen Disposition des verstorbenen Herrn Chefs entsprungen war; aber er muss sich jetzt eingestehen, dass durch die neuerdings vollzogene Änderung in der obersten Verwaltung seine Stelle noch mehr verringert, ja unvereinbar mit seiner Instruction geworden ist.

Abb. 135. Kraftel als Tumelicus. („Fechter von Ravenna“.)
Phot. von Dr. Szekely.

Mit der Untergebung der k. k. Hoftheater unter das k. k. Obersthofmeisteramt — wie ich aus der „Wiener Zeitung“ und aus den Mittheilungen des neuen Herrn Generalintendanten erfahren — ist eine neue Behörde, die Generalintendanz geschaffen worden. — Die artistische Direction des Hof-Burgtheaters wird infolgedessen nicht mehr ihre frühere Stellung unmittelbar unter dem Obersthofmeisteramte einnehmen, sie wird fortan in allen zur höheren Entscheidung gehörigen Fragen zwei Instanzen über sich anzuerkennen haben, ja es scheint die Möglichkeit einer Verordnung nicht ausgeschlossen, welche die Generalintendanz zu einer höheren technischen Instanz in den künstlerischen Fragen der Leitung des k. k. Hof-Burgtheaters bestimmt.

Mit einer solchen Anordnung würde nicht etwa eine Modification der Instruction, sondern eine principielle Änderung des bisherigen Amtes eines artistischen Directors herbeigeführt werden. Das selbständige Entscheidungsrecht in technischen Fragen, wie es in den obenbezeichneten Befugnissen sich äußerte, würde ihm dadurch entzogen. Die Beschränkungen, welche der Unterzeichnete infolge obigen Compromisses von Seite Seiner Durchlaucht nur angedeutet vor sich sah, sie würden jetzt praktisch, sie würden verstärkt und erweitert; denn an Stelle eines begrenzten, thatsächlich kaum wirksamen Einspruchsrechtes von Seite eines nichttechnischen

Digitized by Google

obersten Hofamtes bei Entscheidung einzelner technischer Fragen würde jetzt ein Entscheidungsrecht in allen technischen Fragen durch eine hierzu berufene und hierzu übergeordnete Behörde etabliert.

Der Unterzeichnete ist weit entfernt, hier ein Urtheil abgeben zu wollen über eine Reorganisation der artistischen Behörde des k. k. Hoftheaters, ein Urtheil, welches von ihm nicht verlangt worden ist, das aber muss er aussprechen, dass unter einer neuerrichteten artistischen Behörde seine Stellung in jeder Beziehung unhaltbar geworden. Durch die Entziehung ihres selbständigen und technischen Entscheidungsrechtes würde die jetzige Direction herabgedrückt zu einer obersten Regie — und zu einer begutachtenden Behörde in der herkömmlichen Zwittergestalt eines Dramaturgen — eine Stellung, welche der Unterzeichnete, ehe er 1840 an das Burgtheater berufen werden sollte, ausdrücklich zurückwies. Sie widerspricht ebenfalls den Zusicherungen, welche ihm damals behufs einer Annahme gemacht wurden. Die Gründe, welche den Unterzeichneten zu einer solchen Zurückweisung seiner Bedingungen damals bewogen, sie sind durch eine achtzehnjährige Erfahrung eclatant erhärtet worden. Der Unterzeichnete erklärt auf Grund derselben und speciell auf Grund der Erfahrung in den letzten vier Jahren, dass eine einheitliche, planvolle, durchgreifende und dadurch erfolgreiche Theaterleitung mit geschmälerten Befugnissen unmöglich ist.

Abb. 136. Fr. Krastel. Caricatur von G. Gaul.

Ein lehrreiches Beispiel bieten die Hoftheater in Deutschland, welche in solcher zwei- und dreifacher Einmischung auch in allen technischen Fragen den Ruin aller Hoftheater zuwege gebracht haben.

Dass aber Seine Excellenz der damalige Oberstkämmerer Herr Graf Lanckoronski kraft des ihm Allerhöchst übertragenen Amtes zu den gemachten Zusicherungen autorisiert war, und dass sie der Unterzeichnete, da er sie zur Bedingung seines Antrittes machte, als bindend und dauernd in gutem Glauben ansehen konnte und musste, das wird von niemandem bestritten werden.

Der Unterzeichnete verkennt allerdings in keiner Weise, dass in der Übertragung jener Befugnisse, welche ein selbständiges Entscheidungsrecht in technisch artistischen Fragen enthielten, ein hohes und ehrendes Vertrauen in seine Person gesetzt war — wenn dem Unterzeichneten jetzt nach einer achtzehnjährigen Dienstzeit, über welche ihm eine strenge Selbstprüfung das Zeugnis rücksichtsloser Hingabe an sein Amt, strengste Pflichterfüllung und die Erzielung nicht unverdienter Erfolge zuspricht, diese Befugnisse genommen oder geschmälert werden sollten, so würde hierin — die Beweggründe mögen sein, welche sie wollen — eine thatsächliche Entziehung des ihm bisher gewährten Vertrauens liegen. Der Unterzeichnete würde sich dadurch thatsächlich in die Lage gebracht sehen, dass ihm an Stelle einer Beförderung — die jeder, auch der untergeordnete Beamte bei treuer Pflichterfüllung erwarten darf und erwarten muss, wenn er nicht moralisch geschädigt werden soll — nach achtzehnjähriger Dienstzeit eine Degradation zugesprochen wird, und dies nur, damit eine neugeschaffene Behörde mit Befugnissen ausgestattet würde, welche sie jedenfalls ohne Schädigung des ihr anvertrauten Institutes entbehren kann.

Der Unterzeichnete hat hierdurch Eurer Durchlaucht ebenso offen als ehrerbietig diejenigen Befürchtungen dargelegt, welche sich ihm an die Veränderung der Behörde des k. k. Hof-Burgtheaters knüpfen. Er verbindet damit das Ersuchen:

Digitized by Google

Eurer Durchlaucht möge es gefallen, diejenigen Anordnungen zu treffen, welche es ermöglichen, daſs der Unterzeichnete das Amt eines artiſtiſchen Directors weiter fortführt, wie ihm dasſelbe bei ſeiner Anſtellung zugeſichert worden, nach Maßgabe der Inſtructionen vom 29. December 1849 und 20. Februar 1855 und insbeſondere unter Aufrechthaltung des ſelbſtändigen techniſchen Entſcheidungsrechtes in den oben präciſierten artiſtiſchen Fragen.

Sollte es aber Eurer Durchlaucht unmöglich ſein, dieſem meinem ehrerbietigen Geſuche ſtattzugeben und ſollte mir dadurch eine Weiterführung meines Amtes unmöglich gemacht werden, ſo zweifle ich nicht, daſs Eure Durchlaucht das von mir demnächſt Seiner Majeſtät dem Kaiſer, meinem Allergnädigſten Herrn, einzureichende Geſuch um ehrenvolle Entlaſſung aus einem Amte, welches ich mich nicht mehr fortzuführen getraue, kräftig unterſtützen werden.

Ich verbleibe in Ehrfurcht als Euer Durchlaucht treuer gehorſamer Diener

Dr. Heinrich Laube."

Wien, den 9. September 1867.

Die Antwort, die Laube gefürchtet hatte, folgte dem Briefe auf dem Fuße, und ſo richtete denn einige Tage ſpäter Laube an den Kaiſer das Majeſtätsgeſuch, in dem er in aller Form um Entlaſſung und Penſionierung bat. Darüber berichtete Halm am 20. September an das Oberſthofmeiſteramt:

„In einem anliegenden Majeſtätsgeſuche entwickelt Director Laube die Gründe, aus welchen er die für ihn mit Allerhöchſter Genehmigung erlaſſene Inſtruction nicht annehmen zu können glaubt und bittet um ſeine Penſionierung. Was den erſten Theil ſeines Geſuches betrifft, ſo habe ich vorlängſt auseinandergeſetzt, wie und warum die mir aufgetragene, artiſtiſche Leitung des Hof-Burgtheaters, ja jede Einflußnahme auf dieſelbe eine Unmöglichkeit ſei, falls Director Laube in dem Beſitze jener unbeſchränkten Befugniſſe erhalten würde, deren er bisher genoſs. Ich habe damals Seiner k. u. k. Apoſtoliſchen Majeſtät die ehrfurchtsvolle Bitte ſtellen müſſen, falls den Forderungen Laubes Gehör geſchenkt würde, mich von aller Verantwortlich-

Abb. 137. Tempelherr (Kraſtel) und Kloſterbruder (Schone). Scenenſkizze. Aquarell von L. Burger.

Digitized by Google

keit für die artistische Leitung des Hof-Burgtheaters loszählen wollen, und Seine k. u. k. Apostolische Majestät haben auf das Gewicht der von mir angeführten Gründe hin die von mir entworfene Instruction für den artistischen Director des Hof-Burgtheaters zu bestätigen gefunden; ich glaube daher, auf diesen Theil des Laube'schen Gesuches nicht ferner eingehen zu dürfen.

Abb. 138. Dawison—Lewinsky. (Die Möbre.) Caricatur von G. Gaul.

Was Laubes Bitte um Pensionierung betrifft, so fehlt derselben der eigentliche Hauptbehelf, nämlich der Nachweis seiner Dienstunfähigkeit, allein bei seiner erfolgreichen achtzehnjährigen Verwendung und seiner im Allerhöchsten Dienste bewiesenen energischen Thätigkeit dürfte darüber hinweggegangen werden und glaube ich denselben vielmehr mit allem Nachdruck der gnädigen Berücksichtigung Seiner k. u. k. Apostolischen Majestät empfehlen zu müssen."

Laube erhielt 2000 Gulden Pension und sein Gesuch war mit Decret vom 26. September entschieden. Halm übermittelte den Bescheid Seiner Majestät dem nun aus dem Amte geschiedenen Director mit folgenden Zeilen:

„Dieser Eröffnung füge ich den Ausdruck meines wahren und ernsten Bedauerns hinzu, das Hof-Burgtheater durch Ihren Rücktritt der geistvollen Leitung, energischen Thätigkeit, der glücklichen Hand beraubt zu sehen, die Sie während Ihrer bisherigen Amtsführung so erfolgreich bewährten."

Klarer als durch diesen Notenwechsel kann der Charakter Halms wohl nicht erkannt werden.

Laube stellt in seiner Burgtheatergeschichte die Sache so dar, als hätte sein Einsetzen für liberale Stücke, wie „Der Statthalter von Bengalen", in dem Anspielungen auf das damalige Ministerium gewittert wurden, und Bauernfelds „Aus der Gesellschaft" seinen Sturz herbeigeführt. Ich glaube das nicht, wenn ich gleich annehmen will, dass diese Stücke mit dazu beitrugen, den Director „missliebig" zu machen.

Abb. 139. Jos. Lewinsky.
Nach einer Photographie aus dem Jahre 1855.

So hatte denn die Direction Laube ihr Ende erreicht. Ein Chronist verglich den geheimen Feldzugsplan im Obersthofmeisteramte mit dem geheimen Feldzugsplane in Böhmen im Jahre 1866: er nannte die Ernennung Halms ein Nachod und den Rücktritt Laubes

Digitized by Google

Abb. 140. Das alte Burgtheater. Aquarell von Rudolf Alt. (Im Besitze des Herrn Hofschauspielers Adolf R. v. Sonnenthal.)

ein Königgrätz. Aber schon tauchten neue Pläne auf, und der interessanteste war zweifellos der, Dingelstedt zum Generaldirector der beiden Hoftheater zu machen, mit den Capellmeistern und Regisseuren als Beiräthen. Dieser Plan, das Amt eines Generaldirectors zu schaffen, taucht in gewisser Zeit immer wieder auf, hat sich aber, wenn er verwirklicht wurde, noch niemals bewährt.

VII.

Friedrich Halm nimmt in der Geschichte der österreichischen Literatur eine ganz eigenthümliche Stellung ein. In seinen dichterischen Fehlern und Vorzügen verkörpert er, man könnte sagen, das eigentliche Wesen unserer dramatischen Kunst, soweit sie im Burgtheater heimisch werden konnte, wie sie „oben" und vom Bürgerpublicum des Hauses gern gesehen wurde. Halm ist der reinste Typus des Burgtheaterdichters, die Personification eines gewissen Österreicherthums, die uns als solche viel mehr interessiert als das, was Halm an Werken hinterlassen hat. Er war durch und durch „Kunstpoet", ein Mann der Form und der Formen, des Verstandes und der Klügelei. Nichts Bodenständiges ist in ihm. Den Grundzug seines Wesens bildete eine liebenswürdige und dabei doch pessimistische Romantik; die Technik hatte er von den Spaniern gelernt, denen er auch die meisten und besten Anregungen zu danken hatte.

Abb. 141. Lewinsky als Richard III. Phot. von Dr. Székely.

In einem Gespräche, das er einmal mit Ludwig August Frankl führte, antwortete er auf die Frage: „Wie componieren Sie?" Folgendes: „Ich suche die sittliche Weltordnung in einem Drama darzustellen, wie ein Individuum dagegen ankämpft und, weil es sich vermessen darüber stellt, tragisch nothwendig untergehen muss. Das möchte ich in einem Stoffe, den ich suche oder der mich findet, darstellen."

Darauf meinte Frankl: „Da bin ich entgegengesetzter Ansicht. Ich muss eine Idee haben, die fleische ich ein, ihr hänge ich Thatsachen und Körper um." Halm lachte: „So macht es Gott, das kann ich nicht! Ich bin glücklich, wenn ich aus einem Stoffe die Idee entwickeln kann. Die Poesie ist vor allem sinnlich und hat mit Sinnlichem zu beginnen. So ist es Menschensache."

Digitized by Google

Abb. 142. Lewinsky. Caricatur von G. Gaul.

in der Vorstadt, in heiterer und spöttischer, etwas sentimentaler und immer herzlicher Weise dem Wienerthum gerecht zu werden suchten. Das sind dann die wahrhaft Nationalen. Ich komme auf diese Erscheinung immer wieder zurück, denn ich möchte sie in diesen Blättern feststellen, ich möchte zeigen, wie, so paradox es klingen mag, mit der Vertreibung der Hanswurstkomödie aus dem Burgtheater die eigentliche Wienerische Kunst daraus entwich und wie, was von österreichischer Literatur im Burgtheater bereitwillige Aufnahme fand, Dichtung aus zweiter Hand, Kunstpoesie, nicht wahre Volkspoesie war. Die Großen, wie Grillparzer und Hebbel, haben nie den Platz im Spielplan eingenommen, nie die Förderung gefunden, die ihnen gebürte.

Wie sich Halms Stellung zum eigenen Schaffen in jenem Gespräch mit Frankl, das ich ungedruckten Aufzeichnungen entnehme, wiederspiegelt, so können wir aus einem anderen Gespräche seine Stellung zu den Zeitgenossen erkennen. Ich glaube nämlich, daß ein

Das klingt viel ernster als Halms Dichtung war; das Sinnliche in ihr bestand zumeist aus klingenden Worten und nur darin führte er seinen Vorsatz aus, daß thatsächlich die Ideen wie zufällig seinen Stoffen anflogen. Aber das Spielerische seines Talents, der romantische Zug der Seele und das praktische Handwerkzeug der Hände, die Mischung von Realismus und Phantastik, von Temperament und Nüchternheit charakterisieren ihn. Wir begegnen seinen Typus, verschlechtert, vergröbert, vergeistigt und geläutert in vielerlei Gestalten unserer österreichischen Literatur. Ihr Gegensatz ist der Dichter, der seine Anregungen nicht aus fremdem Schriftthum und aus dem Beifall des Burgtheaterpublicums schöpft, sondern ins Volk und unter das Volk geht und sich der Schar derer anschließt, die fernab vom Burgtheater

Abb. 143. Lewinsky als Mephistopheles.
Phot. von Dr. Székely.

Digitized by Google

Mann, der eine führende Rolle in der Literatur und im Theater zu übernehmen berufen ist oder sich berufen fühlt, gewiss darauf zu prüfen ist, wie er sich zu den Größten seiner Zeit stellt.

Nicht lange vor Halms Einzug in die Intendanz traf Dr. Frankl in der Hofbibliothek, deren Präfect Halm war, den künftigen Lenker des Burgtheaters. Die Rede kam auch auf Hebbel: „Hebbel ist ein großer Dichter," sagte Halm, „aber kein dramatischer. In der Kunst, durch ein Wort, durch einen Spruch eine ganze Situation blitzähnlich zu beleuchten, einen Charakter hinzustellen, überragt er wirklich selbst Schiller. Er hielt sich auch diesem überlegen und darum näherte er sich Shakespeare; zum Beispiel wenn sein Golo sagt: „Ich werde diesen Thurm hinaufklettern" u. s. w. Seine zwei ersten Stücke hat er nicht wieder erreicht, es sind seine besten. Aber sagen, er ist der erste Dichter der Gegenwart, wo Grillparzer lebt, ist falsch; dieser ist weitaus der größere Künstler; er ist warm, während Hebbel immer kalt ist. Jedenfalls steht Kleist über ihm, dann kommt er, dann kommt Grabbe. Er knüpfte nicht an die anderen classischen Dichter Deutschlands an, sagt man. Wo? Im bürgerlichen Schauspiel ist ihm Schiller, Iffland vorangegangen. In ernster Tragödie neue Wege? Es gibt nur eine Tragödie von den Griechen bis jetzt. Etwa, dass er seine Dramen mit einer Dissonanz endet? Das ist das Unkünstlerische, Unschöne an ihm. Der närrische Kuh sagte einmal einem gemeinschaftlichen Bekannten, er möchte mich doch aushohlen, ob ich mich nicht höher als Hebbel halte. Ich antwortete, dass ich glaube, Hebbel habe mehr Talent, Genie, ich aber mehr Kunstverstand. Sehen Sie seinen „Herodes und Mariamne" an, das unter seinen Dramen von den meisten Schönheiten wimmelt, aber es lässt ganz undramatisch dieselbe Handlung sich wiederholen. Ich sammle alles im Folgenden über ihn zusammen: Eine große poetische Potenz, eine originelle Kraft, die nicht zum Ziele gelangt ist, das man erwartet hätte. Eine erstaunliche Productivität, wenn man bedenkt, dass er erst mit achtzehn Jahren das Gymnasialstudium begann und also in dreißig Jahren soviel leistete. Wegen Mangel an Wärme wurde er und wird er nie populär werden, er wird aber einen bedeutenden Platz in der deutschen Literaturgeschichte einnehmen. Wir traten uns niemals näher. Meine intimste Freundin ist die Rettich, seine Frau ist ihre Rivalin. Es machte sich nicht. Unsere Berührung blieb eine mehr ferne und äußerliche."

Abb. 144. Lewinsky als Cardillac („Fräulein von Scudery").

Aus diesen Gesprächen lässt sich viel über den künftigen Leiter des Burgtheaters lernen, wenn sie auch nur Andeutungen zulassen. Halm war dem Gewaltigen, Neuen, das Hebbel bot, abhold: er fühlte, wenn er sich auch für liberal ausgab, in der Brust reactionär, und im Zeichen einer uneingestandenen Reaction stand auch seine Directionsführung, denn er war wirklich und thatsächlich Director, wenn er auch gar bald auf die Suche nach einem Strohmanne ausgieng. Einen solchen fand er in dem Oberregisseur August Wolff in Mannheim. Am 10. November 1867 wurde August Wolff die Stelle eines artistischen

Digitized by Google

Directors des Burgtheaters angeboten. Wolff nahm sie an und erhielt sein Anstellungsdecret am 13. December. Am 10. Jänner 1868 rückte August Wolff in seine neue Stellung ein. Vier Tage später wurde er auf der Bühne des Burgtheaters vom Generalintendanten dem Personale vorgestellt. Die üblichen Reden wurden getauscht, Laubes Directionsführung gepriesen und allseitig versprochen, im Sinne der Tradition im eifrigsten Bestreben fortzufahren. Wie wenig Wolff in seine neue Stellung paßte und wie bald Publicum, Kritik und Theater dies erkannten, geht schon aus der Thatsache hervor, daß wenige Wochen nach seinem Regierungsantritte Krisengerüchte laut wurden. Ein officiöses Dementi schlug zwar die Gerüchte einer bevorstehenden Demission Wolffs nieder, verhinderte aber nicht, daß in der Wiener Gesellschaft bereits die Namen der Nachfolger genannt wurden. Der Name, der damals schon im Vordergrunde der Discussion stand, war der Franz Dingelstedts.

Abb. 145. Lewinsky als Meister Anton („Maria Magdalena").

Mit dem Versprechen, das Wolff und durch seinen Mund die Generalintendanz gegeben hatten, in den Fußstapfen Laubes zu gehen, war es ernst gemeint; man versuchte thatsächlich, den Spuren Laubes zu folgen, man pflegte eifrig das französische Genre und ärgerte sich sehr, daß beispielsweise „Frou-Frou" dem Burgtheater entgieng und von Ascher für das Carl-Theater erworben wurde. Der Agent Steinitz in Paris wurde verpflichtet, alle französischen Stücke dem Burgtheater zuerst vorzulegen.

Laube hatte mit einer Preisconcurrenz begonnen — Halms erste That war ebenfalls eine Lustspielconcurrenz, die am 30. October 1867 ausgeschrieben wurde. Die Richter waren: Professor Robert Zimmermann, Hofrath v. Dingelstedt, Regisseur Karl v. La Roche, Dr. Mosenthal, Ludwig Speidel. Die Jury hätte Ende Juni 1868 ihr Urtheil sprechen sollen, veröffentlichte aber ihren Bericht erst am 1. October. 197 Lustspiele waren eingereicht. Den ersten Preis von 200 Ducaten erhielt Hippolyt Schaufert für seine Komödie „Schach dem König". Die meisten Preisrichter hatten vermuthet, daß Gottschall der Verfasser sei. Den zweiten Preis bekam Wolfgang Müller v. Königswinter für sein Stück „Über den Parteien". Ein dritter Zusatzpreis von 15 Ducaten wurde Wicherts „Narr des Glücks" zugesprochen. In diesem letzten Falle waren die Preisrichter der Meinung, Benedix habe das Stück geschrieben. Unter den eingelaufenen Stücken befand sich auch Bauernfelds „Landfrieden".

Digitized by Google

Nach Laubes Muster unternahm auch Wolff dienstliche Rundreisen nach Deutschland, um Talente zu suchen, aber er brachte von seinen Fahrten wenig heim. In seinem Berichte, den er über die erste Reise erstattete, schlug er ein Gastspiel des Fräulein Elmenreich und ein Engagement des Fräulein Buska vor. Letzteres Engagement erfolgte auch, aber erst im Jahre 1874. Von bedeutenden neuen Schauspielern trat niemand unter der Direction Halm-Wolff in den Verband des Hauses. Savits, der später oft als Directionscandidat genannt wurde, war kurze Zeit — August 1869 bis December 1870 — in kleinen Rollen engagiert, und Philipp Stätter, ein immer verwendbarer Schauspieler, wurde gewonnen. Das war alles.

Abb. 146. Marie Seebach. Lith. von Kriehuber 1855.

Nicht bloß in Äußerlichkeiten lehnte man sich an Laube an, auch in der Regie sprach Laube unsichtbar noch mit. Der Schauspieler Dr. August Förster war der Mittelsmann zwischen Laube und dem Burgtheater; die Instructionen, die er von dem „grollenden Alten" bekam, gab er unter der Hand den Collegen weiter, und so geschah thatsächlich noch manches im Burgtheater nach den „Anordnungen des Feindes". Denn zwischen dem Burgtheater und Laube war ein wüthender Krieg entbrannt. Laube veröffentlichte in der „Neuen Freien Presse" seine „Geschichte des Burgtheaters" und schrieb unter dem Titel „Dramaturgische Berichte" Kritiken über neue Stücke. Diese Kritiken waren schonungs- und erbarmungslos. Die Feindschaft verwandelte sich in eine offene Feldschlacht durch ein Vorkommnis, das die ganze Wiener Gesellschaft in Aufruhr versetzte.

Laube hatte im December 1867 ein Stück „Böse Zungen" vollendet und dem Burgtheater eingereicht. Halm nahm es an und unterbreitete es der Censur. Seit kurzem nämlich hatte die Burgtheatercensur ein neues Gesicht bekommen; sie wurde in der Reichskanzlei besorgt und der Cabinetschef v. Hofmann entschied über die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit der vorgelegten Stücke.

Digitized by Google

Abb. 147. Marie Bofoler. Lith. von Kriehuber 1856.

Man kann nicht sagen, daſs die Censur sehr liberal gehandhabt wurde, und die Gegner des Halm'schen Regimes hatten vielleicht Recht, wenn sie auch bezüglich dieses Amtes von Reaction sprachen. So wurde z. B. ein Stück „Maria Roland“ von Eichenbach abgewiesen, weil „die französische Revolution denn doch ein zu naheliegendes Ereignis sei und der Name der Königin in dem Stücke erwähnt werde“. Bei Bauernfelds „Graf Ahlden“ wurden Schwierigkeiten erhoben, weil „das Stück im vorigen Jahrhundert am hannover'schen Hofe spiele und — der Exkönig von Hannover gegenwärtig in Hietzing weile“. Gelegentlich der Wiederaufnahme von Schillers „Cabale und Liebe“ wurde die Bewilligung zur Aufführung des Stückes ertheilt, „in der Voraussetzung, daſs die Stelle ‚aber unser gnädiger Landesherr, juchhe nach Amerika!‘, die in ihrer grellen Färbung für das Burgtheater ungeeignet wäre, ohnedies beseitigt bleiben würde“.

Also die Censur hatte gegen Laubes „Böse Zungen“ nichts einzuwenden, erklärte das Stück für zulässig und forderte nur einige geringfügige Änderungen. Laube verstand sich bereitwilligst zu diesen Änderungen und verlangte, um sie vornehmen zu können, sein Manuscript. Er erhielt es in den ersten Tagen des Februar mit folgendem Begleitschreiben zurück:

„Nachdem Euer Wohlgeboren bereits durch den Sectionsrath Glotz von der Modification in Kenntnis gesetzt sind, unter welcher die oberste Censurbehörde das von Ihnen eingereichte Stück „Böse Zungen“ als statthaft zu erkennen erklärt hat, erübrigt mir, Ihnen zu eröffnen, daſs ich nach reiflicher und ruhiger Erwägung beschlossen habe, dieses Stück weder in der bisherigen, noch in der eventuell veränderten Fassung zur Aufführung auf dem k. k. Hof Burgtheater zu bringen.

Gerade und offen in allen Dingen, will ich auch hier die Gründe meines Verfahrens Euer Wohlgeboren nicht vorenthalten.

Abb. 148. Antonie Janisch. Nach einer Photographie.

Digitized by Google

Abb. 149. Das alte Burgtheater von der Bühne aus gesehen. Aquarell von Matsch und Klimt. (Im Besitze der Stadt Wien.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Ich finde es der Achtung und Würde des k. k. Hof-Burgtheaters nicht angemessen, seine Bretter einem offenkundigen und übelwollenden Gegner als Feld für seine Wirksamkeit, vielleicht gar als Arena für Parteiumtriebe einzuräumen, auch muss ich annehmen, dass Euer Wohlgeboren selbst keinen Wert darauf legen, Ihr Stück auf einem Theater dargestellt zu sehen, auf dem Sie die Kunst zum Handwerke herabgesunken finden und dessen Zustände Sie verrückt und dem Verfalle sich zuneigend zu nennen oder nennen zu lassen belieben.

Somit komme ich am Ende nur Ihrem eigenen Wunsche entgegen, wenn ich meine Annahme Ihres Stückes zurückziehe.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Euer Wohlgeboren ergebenster

Freiherr von Münch m. p.

Generalintendant der k. k. Hoftheater.“

Wien, den 8. Februar 1868.

Abb. 150. Friederike Bognar.

Abb. 151. Friederike Bognar. Caricatur von G. Gaul.

Von dem Tumulte, den die Handlungsweise Halms erregte, kann man sich heute schwer eine Vorstellung machen. Friedrich Uhl schrieb in der „Debatte“: „Baron Münch hätte Laube keinen größeren Gefallen erweisen, sich selbst in der Geschichte des Burgtheaters und der Literatur wie seiner Lebensgeschichte insbesondere kein unerwünschteres Gedächtnis von einiger Dauer bereiten können. Jeder Schriftsteller von Ehrgefühl und Gerechtigkeitsliebe muss in dieser Angelegenheit auf Laubes Seite stehen.“ Wochenlang hielt die Affaire ganz Wien in Athem und die Parteien des „König Klotz“ und des „Spanischen Intendanten“ hieben in erbittertem Grimme aufeinander los. Als dann am 18. April die „Bösen Zungen“ im Theater an der Wien zur Aufführung gelangten, gab auch das Publicum seine Meinung ab. Karl v. Thaler schrieb damals über die Aufnahme des Stückes: „Der Theaterdichter Laube hat Besseres und Schöneres gedichtet als dieses neueste Schauspiel; der Theater-

director Laube ist gestern gefeiert worden wie nie und hatte auf diese Huldigung zumal gegenüber der Entwickelung der Burgtheaterfrage auch einen unbestreitbaren Anspruch."

Denn wirklich standen die Dinge im Burgtheater nicht am besten. Wolff war eine Puppe in der Hand Halms und konnte sich keine Autorität verschaffen; die Schauspieler benützten die Gelegenheit zu jenen kleinen, den Betrieb eines Theaters so empfindlich störenden Krisen. Eine Wolter-Frage drohte wirklich zu einer Katastrophe, nämlich zum Ausscheiden des Fräulein Wolter aus dem Burgtheater zu führen. Hier sei für Leser, die nicht Wiener sind, bemerkt, daß in Wien eine Schauspielerkrise immer ein Stadtereignis bildet, in den Zeitungen spaltenlang besprochen, in allen Salons eifrig erörtert wird. Durch seine Schauspielerkrisen hat das Burgtheater immer mehr Aufsehen zu erregen gewußt als durch irgendeine Première. Den Beginn der „Wolter-Affaire" bezeichnet folgender Brief, der unter anderem auch erweist, wie die Disciplin sofort ins Schwanken gerieth, als die eiserne Hand Laubes nicht mehr über dem Hause waltete:

Abb. 152. Hermine Albrecht. Nach einer Photographie.

„Geehrter Herr Generalintendant!

Als Sie mich vor kurzem aufforderten, einige meiner Lieblingsrollen zur Aufnahme in das Repertoire des Hof-Burgtheaters zu bezeichnen, da das Publicum vorzugsweise mich auf der Bühne zu sehen wünsche, empfand ich neben dem besonderen Vergnügen, welches eine derartige Äußerung jeder Künstlerin bereiten muß, diese Freude doppelt, da ich daraus schließen konnte, wie Sie, geehrter Herr Generalintendant, mein Streben anerkennen, dasselbe auch ernstlich zu unterstützen gesonnen und meine ebenso billigen als gerechten Wünsche zu erfüllen geneigt sein werden.

Der Mangel an guten neuen Dramen wird leider immer empfindlicher und doch bedarf ein Talent wie das meine fortwährender Übung und neuer Aufgaben, um das vorgesteckte Ziel zu erreichen; — demnach gezwungen, zum Alten zu greifen, schlage ich „Medea" und „Das goldene Vließ" vor; ich gehe mit Lust und Vertrauen an diese Arbeiten und beides wollen Sie, geehrter Herr Generalintendant, bei den unter Ihrer Leitung stehenden Künstlern gewiß so hoch als möglich halten.

Indem ich somit der Austheilung genannter Stücke demnächst entgegensehe, betrachte ich diese Frage vorläufig als erledigt und erlaube mir, Ihnen meine billigen Wünsche vorzutragen.

Gestehen Sie selbst, ist es nicht ungerecht, von einer Künstlerin in meiner Stellung zu fordern, daß sie in Rollen, welche direct nur ihrem Fache angehören, mit anderen Darstellerinnen alterniere? Dieses Princip, von einem Directionsmannen erfunden, um in seiner Speculation nicht durch Laune oder Erschöpfung eines seiner Mitglieder behindert zu sein, ist eines Kunstinstitutes wahrhaft unwürdig und kann außerdem bei mir individuell keinerlei Anwendung finden, da ich meiner Direction niemals Verlegenheiten bereitete und in dieser Beziehung vielleicht unübertroffen dastehe. — Wozu also diese Grausamkeit? — Stücke wie „Maria Stuart" und „Des Meeres und der Liebe Wellen" u. s. w. werden jährlich zweimal gegeben — ich spiele die darin enthaltenen Rollen meines Faches infolge des Alternierungsprincipes aber

Digitized by Google

Abb. 153. Das alte Burgtheater vom Zuschauerraum aus gesehen. Aquarell von Matsch und Klimt. (Im Besitze der Stadt Wien.)

Digitized by Google

nur einmal im Jahre — ohne Probe!! Kann man unter solchen Umständen zu einer ruhigen Stimmung kommen und über seiner Aufgabe stehen, wie es doch am Ende im Hof-Burgtheater sein soll?! — Gewiss nicht. Nach einer solchen enormen Pause bin ich genöthigt, ängstlich meine Rolle zu memorieren, die einmal hinüber- das anderemal herübergeworfen wird, und bin kaum imstande, mich nach einem so profanierenden Manöver eines verdrießlichen Gefühles zu erwehren; eines Gefühles, das mich bis auf die Scene verfolgt, jede Begeisterung durchkreuzt und eine Art von Gleichgiltigkeit zurücklässt. Kurz, es ist ebenso

Abb. 154. Fried. Goßmann. Nach einer colorierten Lithographie von Kriehuber 1859.

unbillig als unweise, mir diese oder jene aus meinem Fache mühsam hervorgesuchte Rolle zu entwenden und ich bin überzeugt, dass Sie, geehrter Herr Generalintendant, zu meiner unumgänglich nothwendigen Beruhigung diesem unwürdigen Übelstande endlich abhelfen und den Auftrag ertheilen, dass mindestens die obgenannten Rollen als in mein Fach gehörend ausschließlich in meinem Repertoire zu verzeichnen sind.

Diese meine dringenden Wünsche und Beschwerden, welche ich Ihnen, verehrter Herr Generalintendant, hiermit nochmals ans Herz lege und nach deren freundlicher Erledigung ich mit beruhigtem Gemüthe und ungetrübtem Eifer stets sein werde

Ihre ganz ergebene

Charlotte Wolter."

Wien, den 3. Februar 1868.

Digitized by Google

Ich möchte bei dieser Gelegenheit bemerken, dafs das Alternierungsprincip, wie es im alten Burgtheater vor Laube und auch unter Laube stets geübt wurde, dem Hause in den meisten Fällen zum Vortheile gereicht hat. Nicht nur, dafs es den Wetteifer der Schauspieler befeuert, es erregt auch das Interesse im Publicum, fordert zu Vergleichen heraus

Abb. 155. Charlotte Wolter. Lithographie von Kriehuber 1862.

und verhindert die Stagnation und die Gleichgiltigkeit dem Stücke gegenüber. Allerdings mufs das nöthige Schauspielermateriale vorhanden sein. Heute wäre ein Alternieren unmöglich, denn die meisten Rollen stehen auf zwei Augen. Daher die furchtbaren Lücken, die der Tod in das Ensemble reifst, daher die Unmöglichkeit, ein Reportoire zu bilden, wenn ein Mitglied krank ist oder auf Urlaub geht. Hier steckt einer der gröfsten Fehler

Digitized by Google

der letzten Jahre: der systematische Ausbau des Personales wurde vernachlässigt, für Nachwuchs nicht gesorgt, den Wünschen nachgegeben, die Fräulein Wolter in dem eben citierten Briefe aussprach und die geheim jeder Schauspieler in seiner Brust hegt. Jeder Schauspieler möchte gerne ein Rollenmonopol haben, und wehe dem Director, der sich in die Hand seiner Schauspieler gibt und sie, wie dies Halm gethan zu haben scheint, um Rath fragt oder, wie dies in jüngster Zeit so oft geschah, sich auf sie stützt, weil er auf eigene Stärke nicht genug vertrauen kann.

Die Klagen des Publicums und der Presse verstummten nicht. Lieblinge wie Sonnenthal wurden ungenügend beschäftigt, das Repertoire bot keine Abwechslung, die Novitäten mißlangen. Laube hatte recht, wenn er in seinen immer gistiger werdenden Angriffen behauptete, daß Halms

Abb. 156. Charlotte Wolter als Lady Macbeth.

Abb. 157. Charlotte Wolter. Caricatur von G. Gall.

Regime aus dem Nationaltheater, wie Kaiser Josef sein Theater gedacht, ein Hoftheater — im reactionären Sinne des Wortes — mache.

Die Krisengerüchte, die fast gleichzeitig mit Wolffs Berufung aufgetaucht waren, wollten nicht verstummen, und der Name Dingelstedts wurde mehr oder weniger offen genannt, als der Name des Mannes, der berufen sei oder sich berufen fühle, im Burgtheater wieder Ordnung zu schaffen. Trotzdem die Gegner des Burgtheaters alles Mögliche thaten, um auch den finanziellen Zustand als einen verzweifelten darzustellen, war es, was diesen betrifft, nicht so arg um das Haus bestellt. So betrugen beispielsweise die Einnahmen im Jahre 1869 um 23.069 fl. mehr als im Jahre 1868.

Halm war ein viel zu kluger Mann und dann doch ein zu kunstverständiger Literat, um nicht bald einzusehen, daß das Burgtheater künstlerisch zurückzugehen im Begriffe sei, und er beschäftigte sich ernstlich damit, Laube wieder in sein früheres Amt mit seiner

Digitized by Google

früheren Vollmachten einzusetzen. Er verfolgte diesen Gedanken mit um so größerem Eifer, als die Gerüchte giengen, dass Laube eine Concurrenzbühne des Burgtheaters in Wien errichten wolle. Im Spätsommer 1870, als Laube von einer Sommerreise heimkehrte, hörte er, dass Halm seine Entlassung nehmen wolle und Laube als seinen Nachfolger zu

Abb. 158. Charlotte Wolter. Gemalt von F. Matsch. (Ehrengallerie des Burgtheaters.)

empfehlen beabsichtige. Er ließ bei Halm anfragen, ob dies auf Wahrheit beruhe und erhielt eine bejahende Antwort; und so machte sich denn König Klotz auf, um dem langjährigen Todfeinde einen Besuch zu machen. Halm rief ihm entgegen: „Nun, Laube, Sie haben recht gehabt, es geht nicht ohne einen mächtigen Director! Ich hätte Sie nicht gehen lassen sollen und Sie hätten nicht gehen sollen.“ Laube schildert dann den weiteren

Digitized by Google

Verlauf des Besuches folgendermaßen: „In längerer Unterredung fand es sich, daß wir jetzt wie sonst in allen Capitalfragen des Theaters wörtlich übereinstimmten und wir trennten uns mit dem Übereinkommen, daß er noch eine Zeitlang Intendant bleiben würde und daß ich wieder als artistischer Director mit meinen früheren Vollmachten eintreten solle." Dieser Rückberufung Laubes widersetzte sich aber Fürst Hohenlohe auf das Nachdrücklichste. Einmal tauchte auch der Name Hackländers auf, aber die Idee, ihn zum Nachfolger Wolffs zu machen, wurde bald aufgegeben. Halm jedoch hatte nicht in den Wind gesprochen, wenn er sein baldiges Scheiden aus dem Amte in Aussicht stellte. Die Krankheitsrücksichten, mit denen er in einem Majestätsgesuche die Bitte um Enthebung

Abb. 159. Franz Dingelstedt.

begründete, hatten einen sehr ernsten Hintergrund. Im November 1870 schied Halm aus der Intendanz und schon im Mai 1871 ereilte ihn der Tod. Laube widmete ihm in der „Neuen Freien Presse" einen warmen, herzlichen Nachruf, und es ist bezeichnend und merkwürdig genug, wie dieser Nachruf in dem wesentlichsten Punkte dem eigenen Geständnisse Halms über seine Thätigkeit, das wir oben erzählt haben, widerspricht. Laube schreibt: „Im ganzen muß man Halms dramatische Thätigkeit dahin beleuchten, daß er durchgehends ein Problem wählte zum Ausgangs-, Mittel- und Endpunkte seiner Stücke. Nicht ein Charakter, nicht Charaktere veranlaßten und führen ihn; denn auch die Hauptcharaktere, welche er für seine Stücke schuf, wurden zum Dienste des Problems geschaffen: Griseldis für die Ehefrage, Parthenia und Ingomar für die Bildungsfrage, Thusnelda und Thumelikus

Digitized by Google

für die Vaterlandsfrage. Diese Bemerkung trifft den Kern dessen, was bei ihm lobenswert und tadelnswert".

Für die Charakteristik des Laube'schen Kunstverständnisses ist diese seine Auslassung bemerkenswert, denn sie zeigt, wie er als Kritiker irren konnte. Wenn je ein Dichter kein Problemdichter gewesen ist, so war es Halm. Die apodiktische Gewissheit, mit der Laube sein Urtheil hinstellt, zeichnet sein Wesen. Er war in Liebe und Hass, in Angriff und Vertheidigung immer von dem Gefühle durchdrungen, das Rechte zu wollen und zu thun, sein felsenfester Glaube an sich selbst war seine Größe, gab ihm die im Theatergetriebe nothwendige Autorität. Es verschlägt dieser Größe nichts und es hat dieser Autorität nichts geschadet, wenn er oft, wie in dem eben citierten Falle, auch daneben schlug.

Die Geschäfte des Burgtheaters führte bis auf weiteres Kanzleidirector Hofsecretär Eisenreich. Das erste Document, das wir von seiner Hand in den Acten vorfinden, ist folgender Bericht an das k. k. Obersthofmeisteramt vom 16. December 1870:

Abb. 160. Rudolf Graf Wrbna. Nach einer Xylographie.

„Um das Vertrauen, welches Seine k. k. Apostolische Majestät durch die Übertragung der Leitung der Generalintendanz der k. k. Hoftheater in mich zu setzen geruhten, rechtfertigen zu können, halte ich es für meine Pflicht, eine Änderung in der Leitung des k. k. Hof-Burgtheaters vorzunehmen, nachdem der gegenwärtige artistische Director weder im Publicum, noch in Schauspielerkreisen Sympathien erwerben konnte, welcher Umstand ihn in seiner Thätigkeit lahmgelegt und folgerichtig die Disciplin derart gelockert hat, dass dadurch auf die künstlerische Leistung der Mitglieder der nachtheiligste Einfluss geübt und das Theater selbst vom Standpunkte der Würde und Vollkommenheit allmählich herabsinken gemacht werden musste. Die Entfernung des August Wolff von der Direction des Hof-Burgtheaters legt mir aber die Pflicht auf, seines allgerühmten Fleißes und seiner besonders bewährten Ehrlichkeit und Treue, sowie des Umstandes zu gedenken, dass Wolff sich in keineswegs glücklichen Vermögensverhältnissen befindet und, von dieser enthoben, nicht sobald wird eine Stellung wieder erreichen können, um hiernach denselben der Allerhöchsten Gnade Seiner k. k. Apostolischen Majestät zur Bewilligung einer Pension wärmstens zu empfehlen, welche ich nur mit Rücksicht auf die obgenannten Verhältnisse mit 2000 Gulden zu beantragen erlaube.

Gleichzeitig wird mit dieser Pensionsbewilligung auch die weitere Gnade zu verbinden sein, dass er diese aus den k. k. Hoftheater-Cassen fließende Pension auch im Auslande verzehren könne.

Bei der Wahl für die entsprechende Besetzung der hierdurch erledigten Stelle eines Hof-Burgtheaterdirectors glaube ich der Gefahr, welche in der Unsicherheit der Empfehlung auswärtiger, mit den hiesigen Verhältnissen nicht vertrauter Bühnenleiter liegt, enthoben zu sein durch den Besitz eines bühnenkundigen, literarisch gebildeten Mannes; und diese Persönlichkeit ist der jetzige Director des Hof-Operuhauses, Dr. Franz v. Dingelstedt, der schon die Schauspielhäuser in Weimar und München geleitet hat, durch eine Transferierung zum Hof-Burgtheater seinem eigentlichen Wirkungskreise zugeführt würde.

Die Sorge, diesen Mann der vielverzweigten Administration des großen Operuhauses zu entziehen, lässt sich durch die Thatsache beschwichtigen, dass er daselbst einen wohldisciplinierten

Digitized by Google

Organismus und geregelten Geschäftsgang hinterläßt, dessen Fortbestand nur einer sorgfältigen Bewachung bedarf, die meine angelegentlichste Aufgabe sein soll. Die Berufung v. Dingelstedts an das Hof-Burgtheater kann aber, da der Übertritt im Interesse der großen Folgen der Wirkung auf das Personale einer Beförderung gleichkommen soll, nicht anders erfolgen, als daß demselben eine Allerhöchste Anerkennung seiner in der bisherigen Stellung geleisteten ersprießlichen Dienste und eine Verbesserung seiner Bezüge zutheil werde, worüber ich am Schlusse des Berichtes meine ergebensten Anträge stellen werde."

Abb. 161. Der Bühnenraum des alten Burgtheaters.

Im weiteren Verlaufe des Schriftstückes, auf dessen Abfassung und Stil wir den Leser besonders aufmerksam machen, kommt dann die Frage der Berufung Herbecks zum Director des Opernhauses in Betracht. Der Antrag bezüglich Dingelstedts lautet dann folgendermaßen:

Abb. 162. Bühneneingang des alten Burgtheaters. Zeichnung von H. Schliemann.

„Dr. Franz von Dingelstedt ist unter Enthebung von der Direction des Hof-Operntheaters mit Ende dieses Monates zum k. k. Hof-Burgtheaterdirector mit dem Gehalte von 6000 Gulden und einer Personalzulage von 2000 Gulden nebst Belassung der bisherigen Naturalwohnung im Opernhause bis zur Vollendung eines neuen Hof-Schauspielhauses zu ernennen, wobei ihm in Anerkennung seiner ersprießlichen Dienstleistung der Titel und Charakter eines k. k. Hofrathes zu verleihen und die Zusicherung einer

Digitized by Google

Abb. 163. Hofstiege im alten Burgtheater.

Pension von 3000 Gulden für den Fall zu ertheilen wäre, als v. Dingelstedt ohne sein Ansuchen und ohne sein Verschulden aus Dienstesuntauglichkeit oder von amtswegen vor Erreichung der zum normalen Anspruche erforderlichen Dienstzeit seiner Stellung im Hof-Burgtheater enthoben würde."

Wolff trat klanglos vom Schauplatze ab und am 20. December kam die Allerhöchste kaiserliche Entschließung herab, die die Berufung Dingelstedts bestätigte. Aber Dingelstedt hatte nicht so ohneweiters sein neues Amt angenommen, er hatte ganz bestimmte Forderungen gestellt, auf deren Erfüllung er beharrte. Seine Hauptforderungen bestanden in der sofortigen Inangriffnahme des Baues eines neuen Schauspielhauses und in der Übersiedlung des Schauspiels in das alte Kärntnerthortheater, das seit der Eröffnung des neuen Operuhauses leerstand, insolange das neue Burgtheater nicht beziehbar wäre. Und erst als man ihm in dieser Beziehung Versprechungen und Zusicherungen gemacht hatte, nahm er die Berufung an. Inzwischen hatte sich auch in der Generalintendanz ein Wechsel vollzogen; Graf Hans Wilczek und Graf Hoyos waren für den Posten eines Generalintendanten in Aussicht genommen worden, aber beide hatten abgelehnt, diesen Posten anzunehmen; nun glaubte man endlich in dem Grafen Eduard Wrbna, einem liebenswürdigen und kunstfreundlichen Cavalier, dem Vicepräsidenten des Herrenhauses, die geeignete Persönlichkeit gefunden zu haben. Er übernahm die Geschäfte der Generalintendanz am 28. November. Und nun begann unter der Ära Dingelstedt, die letzte für das Haus, das Repertoire und seine Spielweise bezeichnende Epoche.

Abb. 164. Eingang des alten Burgtheaters.

VIII.

Als Franz v. Dingelstedt ins Burgtheater einzog, fand er einiges vor, das ihm, dem Theaterpraktiker, sofort in die Augen sprang: das Personal wies Lücken auf, die Disciplin war gelockert, das Repertoire entbehrte des Interesses, und trotzdem war das Publicum ein eifriger Besucher des Hauses, und nicht nur der Besuch,

Digitized by Google

auch die Einnahmen zeigten eine stetig steigende Tendenz.

So zum Beispiel gab es im ersten Quartal 1870 um 18.406 Gulden mehr Einnahmen als im Jahre 1869. Diese steigende Tendenz zeigte sich in dem ersten Jahre der neuen Führung noch deutlicher; der October 1871 wies um 10.395 Gulden Bruttomehreinnahmen auf gegen October 1870, und die Besuchsziffer ein Plus von 727 Personen. Vom 1. Jänner bis zum 1. November 1871 betrugen die Nettomehreinnahmen gegenüber dem Vorjahre 20.540 Gulden.

Ehe Dingelstedt auf Mittel sann, das Interesse des Publicums zu reizen, sah er seine Aufgabe darin, im Hause selbst gedeihliche Zustände zu schaffen. Ich glaube, sein Programm bestand ausschließlich in einer außerordentlich geschickten Führung der Geschäfte; seine Philosophie hieß: Eintracht und Frieden. Um aber Eintracht und Frieden im Theaterbetriebe zu wahren, muß man ein so kluger Staatsmann sei, wie Dingelstedt einer war. Er erklärte den Regisseuren, die sich ihm vorstellten, „daß er vorläufig nicht activ in die Gestaltung des Repertoires eingreifen wolle, da dies für den Anfang eine zu hohe Anforderung wäre; er wolle in den nächsten drei Monaten den Regisseuren das Arrangement der Vorstellungen überlassen". Thatsächlich zog er die Regisseure jetzt mehr zur Arbeit heran oder er erweckte in ihnen mindestens den Glauben, als ob er seine ganze Macht auf sie stütze. Die Stücke, die der Censur vorgelegt wurden, giengen zuerst durch die Hand der Regisseure, und Dingelstedt fügte sein Votum dem ihrigen an. Ein Meisterwerk diplomatischer Theaterkunst aber ist ein Protokoll, das sich in den Acten vorfindet. Es enthält den Bericht über eine am 19. Februar 1872 im Bureau der Generalintendanz der k. k. Hoftheater abgehaltene Sitzung. Vorsitzender ist Seine Excellenz Herr Graf Wrbna, anwesend Hofrath v. Dingelstedt und die Herren Regisseure La Roche, Rettich, Sonnenthal, Lewinsky, Protokollführer Hofsecretär Eisenreich; und dieses Schriftstück lautet:

Abb. 165. Hinter den Coulissen des alten Burgtheaters. (Das La Roche-Plätzerl.) Gezeichnet von Helene Gabillon.

Abb. 166. Hippolyt Schaufert. Holzschnitt von H. Scheerenberg.

„Director v. Dingelstedt eröffnet über Einladung des Herrn Vorsitzenden die Sitzung mit der Bekanntgabe des Zweckes, nämlich über die Rollenabgabe, Rollenbesetzung den Rath des Regiecollegiums einzuholen, um, gestützt auf denselben, den Unannehmlichkeiten, die eine jedenfalls zeitgemäße Durchführung der Rollen-

Digitized by Google

veränderungen mit sich bringt, zu begegnen. Da es sich heute vornehmlich nur um das Damenrepertoire, in das sich Fräulein Wolter, Bognar, Gabillon und Baudius theilen, handelt, so erachtet er den Vorschlag zu machen:

1. dass er das ganze Damenrepertoire einer Durchsicht unterziehe;

2. diejenigen Rollen, deren Abnahme entweder von den Künstlerinnen selbst gewünscht werde oder deren Abnahme oder anderweitige Besetzung der Direction vom künstlerischen Standpunkte opportun erscheint, in ein Verzeichnis zu bringen, welches

Abb. 167. Baron Hofmann.

3. endlich unter den Herren Regisseuren in Circulation gesetzt wird, zu dem Zwecke, dass jeder derselben unparteiisch seine Ansicht über Zustimmung oder Nicht-Zustimmung zu dem directorialen Vorschlage verzeichne, wobei Herr Hofrath v. Dingelstedt im vorhinein die Erklärung abgibt, dass er der per majora kundgegebenen Meinung beitreten und diese zur Genehmigung an die Generalintendanz leiten werde."

Nachdem dieser Geschäftsgang im Principe allgemein gebilligt und demnach zum Beschlusse erhoben war, wurde ferner noch ausdrücklich betont, dass die Rollenabnahme und

Digitized by Google

die damit beabsichtigte Verweisung einer Künstlerin in ein älteres Fach nur allmählich und mit möglichster Schonung durchgeführt werden solle.

Es ist selbstverständlich, daſs Dingelstedt durch sein kluges Operieren die Regisseure für sich gewann, daſs er mit ihrer Hilfe an die äußere und innere Reorganisierung des Hauses gehen konnte, ohne fürchten zu müssen, im eigenen Heere Widerstand oder gar Meuterei — Erscheinungen, die im Theaterleben nie völlig verschwinden — zu begegnen.

Abb. 168. Stella Hohenfels. Phot. von Dr. Szekely.

Die erste große Frage, an deren Lösung Dingelstedt herantrat, war die Erfüllung der Bedingung, unter der er die Direction übernommen hatte: die Überführung des Schauspieles in ein besseres Haus. Zwei Pläne lagen vor: der eine Plan bestand darin, ein neues Burgtheater zu errichten und, bis dieses fertig dastünde, das Schauspiel in das alte, leerstehende Kärntnerthortheater zu überführen; der andere Plan beschränkte sich auf die Übersiedlung und ließ die Idee eines Neubaues ganz fallen. Am 5. Februar 1871 wurde ein Comité eingesetzt zur Prüfung der beiden Ideen. Den Vorsitz führte Dingelstedt, Mitglieder waren die Hofsecretäre Eisenreich und Dr. Westermayer, Regisseur La Roche, Burghauptmann Kirschner, Architekt Guggitz, Maschinenmeister Dreilich und Weber und Professor Böhm. Es wurde viel hin- und hergestritten und schließlich wurden die Kosten der Adaptierung des alten Kärntnerthortheaters auf 20.000 Gulden veranschlagt. Im Mai faſste endlich das Comité seine Erfahrung dahin zusammen, „daſs man die Idee einer Übersiedlung in das alte Kärntnerthortheater fallen lassen müsse und daſs das Burgtheater unbedingt ein neues, schönes, allen Anforderungen der Gegenwart vollkommen entsprechendes Haus bekommen müsse“. Und der Bau des Hauses, so versprach der Kaiser, sollte auch sofort in Angriff genommen werden. In die erste Zeit von Dingelstedts Directionsführung fällt auch die Constituierung des Unterstützungsvereines „Schröder“, den die Regisseure Sonnenthal, Förster und Gabillon aus der Taufe hoben. Zweck dieses Vereines ist „Unterstützung

Abb. 169. Garderobe der Frau Hohenfels. (Im alten Burgtheater.)

Digitized by Google

hilfsbedürftiger Schauspieler oder Schauspielerinnen, welche nicht Mitglieder des Vereines sind, dann von den Hinterbliebenen verstorbener Vereinsmitglieder".

Am 1. October 1872 erschien auf Dingelstedts Betreiben ein neuausgearbeitetes Tantièmengesetz, das noch heute in Kraft ist.

Auch das Repertoire wies bald die Signatur des Leiters auf. Es ist interessant zu beobachten, welche Wandlungen das Repertoire unter den verschiedenen Directoren durchgemacht hat: Kotzebue herrschte zu Beginn des Jahrhunderts, unter Schreyvogel waren die Spanier, mit Calderon und Moreto an der Spitze, die Stützen des Spielplanes; sie wurden von Bauernfeld abgelöst; als Laube zur Herrschaft kam, war das junge Deutschland auf der Tagesordnung, aber der Führer des jungen Deutschland gab selbst die Vorherrschaft an die Franzosen ab, und das französische Sittenstück war die Achse, um die sich das Interesse des Theaters und des Publicums drehte. Nach Laubes Sturz brachte Halm seine eigenen Stücke, und mit ihnen theilten Österreicher den Vorrang: es war die Zeit, wo Weilen und Mosenthal das ernste, Benedix das heitere Fach vertraten, die Zeit, wo in einem schwächlichen Epigonenthume ein österreichisches Drama erblickt wurde. Und nun zog mit Dingelstedt Shakespeare als dominierender Geist ins Repertoire ein. Dingelstedt hatte eine ganz besondere Antipathie gegen die Franzosen; er mochte sie nicht und gab seiner Abneigung ganz unverhohlen Ausdruck. Wenn er auch des Geschäftes halber, um die Casse zu füllen, und weil die Leute es verlangten, hie und da ein französisches Stück annehmen musste, so freute es ihn ganz unbändig, wenn dann die Kritik dagegen tobte. Als beispielsweise nach „Fromont junior und Risler senior" die Kritik einen Höllenlärm schlug, sagte er zu einem Freunde: „Recht geschieht mir, und alles, was ich zu hören bekomme, ist noch viel zu wenig. Aber ein Triumph ist es doch für mich, denn es beweist ja nur, wie richtig mein Princip ist, keine neuen französischen Stücke geben zu wollen." So lehnte denn Dingelstedt auch Augier ab und Erckmann-Chatrians „Freund Fritz". Er begieng damit einen schweren Fehler, denn im modernen französischen Repertoire hätte das Burgtheater reiche Anregung für seine Kräfte und für sein Publicum gefunden; es gab aber freiwillig

Abb. 170. Stella Hohenfels als Georg („Götz von Berlichingen"). Phot. von Dr. Szekely.

Digitized by Google

die Production der Franzosen zuerst an das Stadttheater, dann später an das Deutsche Volkstheater ab.

Unter Dingelstedt erschien am 29. April 1873 zum erstenmale der Name Anzengrubers — mit dem ganz schwachen, weil „burgtheaterunfähigen“ Stück „Elfriede“, am 26. October 1876 der Name Ibsens auf dem Zettel; die „Nordische Heerfahrt“ wurde gegeben. Wilbrandt spielte eine große Rolle mit „Graechus“, „Arria und Messalina“, „Nero“. Auch die Österreicher kommen nicht zu kurz: von Grillparzer werden der „Bruderzwist“ und „Libussa“ aufgenommen, Moisenthal und Weilen erscheinen eifrig im Repertoire, und auch drei neue Talente tauchen auf: Doczis „Kuis“ wird am 27. Februar 1877 zum erstenmale gegeben, Saar, heute Österreichs erster Novellist, debutiert mit den „Beiden de Witt“ und ein Stück von einem Wiener Journalisten, „Rosenkranz und Güldenstern“ erringt einen ganz Bauernfeld'schen Erfolg. Da aber der Verfasser, Michael Klapp, bei Hofe unbeliebt war — ein Artikel in der „Gartenlaube“ über ein Mitglied des Kaiserhauses hatte ihm solche Ungnade zugezogen — so erschien sein Stück anonym; sein Name wird auch heute auf dem Zettel noch nicht genannt. Ein sehr zweifelhafter Gewinn war die Einführung leichter deutscher Possenware in den Spielplan; unter Dingelstedt kamen Schönthan, Moser u. a. dii minorum gentium ins Haus, und noch heute trägt das Repertoire diese künstlerisch unfruchtbare Last. Aber Dingelstedt that das nur eben des Geschäftes halber, da war er nicht scrupulös: die Schwänke machten die Leute lachen, also — herein damit! Bekannt ist eine Anekdote, die Laube gern erzählte. Er traf in München mit Dingelstedt, der damals dort Intendant war, zusammen und entwickelte ihm in einem eifrigen Gespräche, dessen Kosten er allein bestritt, alle möglichen Ideen über Theaterleitung, Stückwahl, Rollenbesetzung u. s. w. Als Laube sich heiß und müde geredet hatte, sagte Dingelstedt mit seinem kühlen, mephistophelischen Lächeln: „Mir scheint gar, Sie nehmen die Sache ernst!“ Laube war empört und schied von Dingelstedt in heller Entrüstung. In dieser Art, das Theater nicht ernst zu nehmen,

Abb. 171. Josefine Wessely als Hero. („Des Meeres und der Liebe Wellen“.)

Abb. 172. Frl. Bucka. Nach einer Photographie.

Digitized by Google

ähnelte Dingelstedt seinem späten Nachfolger Burckhard. Beide waren trotz der großen Praxis, die der eine hatte, immer Dilettanten im Theatergetriebe. — Einfache Dialogstücke interessierten Dingelstedt nicht, ihm war nur wohl, wenn er auf der Bühne mit Massen operieren konnte; er hatte für Chor und Comparserie, für die kleinen Leute eine große Sympathie, und diese standen seinem Herzen viel näher als die großen Schauspieler. Er haßte — wie Laube — alles Virtuosenthum, alles Herausspielen aus dem Ensemble; der Schauspieler war ihm nur Mittel zum Zweck, der Zusammenklang, der Accord war die Hauptsache, nicht der einzelne schöne Ton.

Abb. 173. Hugo Thimig.

Hatte Laube als Regisseur auf das Wort das Hauptgewicht gelegt, so trat dieses bei Dingelstedt in die zweite Reihe; er wollte die Handlung im Bilde festhalten, sein ganzes Bestreben gieng auf die Versinnlichung des Theaters aus. Wenn ihm zeitgenössische Kritiker aber deswegen ein unmodernes Wesen vorwerfen, so thun sie unrecht; gerade darin berührte er unsere Modernen am verwandtesten, denn seine Forderung des Zusammenspielens ist die Forderung der ganzen modernen Regie, und sein Gesetz von der Versinnlichung aller Theaterwirkung das Gesetz der modernen dramatischen Kunst. Wie sehr Dingelstedt in dieser Beziehung modern dachte, beweisen seine fortwährenden Bemühungen um das Zustandekommen eines neuen Schauspielhauses und die Rathschläge, die er dabei den Bauleuten gab.

Digitized by Google

Um intime Wirkungen erzielen zu können, um den intimen Rapport zwischen Publicum und Bühne nicht zu verlieren, wehrte er sich gegen einen zu großen Zuschauerraum und gegen eine zu breite Bühne. Die Thatsachen haben ihm leider recht gegeben, das neue Burgtheater krankt an beiden Fehlern. Es ist merkwürdig, dass das Gesetz der Intimität noch nicht gefunden worden ist, obzwar man gewiss ein solches aufstellen könnte, wenn man nur erst die richtige Proportion zwischen Bühne und Zuschauerraum gefunden haben wird. Man sollte glauben, dass, je kleiner die Bühne ist, desto intimer das Spiel sich gestaltet. Aber eine solche Annahme ist ein Irrthum: bei zu kleinen Bühnen entsteht ein Missverhältnis zwischen der Größe des Schauspielers und den ihn umgebenden Dingen und Decorationsstücken, die Perspective des Hintergrundes wird immer unwahrscheinlicher; es gibt eine Bühnengröße, unter die man nicht gehen kann, ohne alle Illusion zu zerstören. Ich glaube, dass die Breite des Zuschauerraumes und der Bühne eine große Rolle spielt. Das alte Burgtheater, das ganz außergewöhnlich schmal war, war eines der intimsten Bühnenhäuser, das es je gegeben hat. Wie große Bühnenwirkungen auf der engen Bühne möglich waren, hat Dingelstedt mit seinen Shakespeare-Dramen gezeigt. Schon bei seinem Eintritte begann er Shakespeares Dramen im Spielplan eifrig zu pflegen. Nach jahrelanger Vorberreitung gieng dann der berühmte Shakespeare-Cyklus vom 17. bis 21. April 1875 in Scene. Mit „Richard II." begann er und mit „Richard III." schloss er. Sonnenthals Richard II. und Heinrich IV., Baumeisters Falstaff, Hartmanns Prinz Heinz waren Glanzleistungen. Der Cyklus erregte ein ungeheures Aufsehen, hatte nicht nur einen hohen künstlerischen, sondern auch einen großen materiellen Erfolg. „Mit Zweifel und halbem Unglauben", schrieb Speidel, „kamen wir dem Unternehmen entgegen, als ein Überzeugter, ein Gläubiger scheiden wir davon." Interessant ist der am 16. April, also am Tage vor Beginn des Cyklus, vom Ministerium des Äußern an Dingelstedt erfolgte Erlass. Er lautet:

Abb. 174. Konrad Hallenstein.

„Im allgemeinen bedarf es nicht erst ausdrücklicher Hervorhebung, dass von Seite der Censurbehörde die Richtung, welche die artistische Leitung des Hof-Burgtheaters mit der Aufführung der geschichtlichen Tragödien Shakespeares eingeschlagen, nur mit lebhaftester Zustimmung begrüßt werden konnte. Das Gedeihen eines Institutes von der künstlerischen Bedeutung des Hof-Burgtheaters ist ein allgemeines österreichisches Interesse, und die Censurbehörde würde glauben, ihre Pflicht zu verkennen, wenn sie auf den lebendigen Zusammenhang mit den geistigen Bestrebungen dieses Institutes, auf die Förderung seiner Ziele, auf die Erhöhung seines, man darf sagen europäischen Ansehens verzichten wollte. In diesem Sinne hat sich das Ministerium des Äußern der Anerkennung, welche der Aufführung der York Lancaster-Tragödien entgegengebracht wurde, mit warmer Theilnahme angeschlossen und erkennt in jedem schönen

Digitized by Google

Abb. 175. Ihring als Truffaldino. Scenenskizze. Aquarell von Leop. Burger.

Erfolge des Hof-Burgtheaters und seiner Direction nur eine Aufforderung mehr, auch von seinem Standpunkte aus Interessen zu unterstützen, deren praktischer Wert für das geistige Leben des österreichischen Volkes deshalb nicht gering veranschlagt werden darf, weil zunächst ihre ideale und künstlerische Seite ins Auge fällt.

Bei den gegenwärtig der Censur vorgelegten Stücken war die vorgesetzte Behörde in der angenehmen Lage, ihre allfälligen Bedenken von vornherein einer gewissen Einschränkung unterwerfen zu dürfen. Die Werke Shakespeares sind ein Welteigenthum geworden; keinem Volke, das auf Bildung und Gesittung Anspruch erhebt, kann der unverstümmelte Genuss dieses Eigenthums versagt werden. Gerne erkennt das k. und k. Ministerium des Äußern an, dass in der vorliegenden Bearbeitung des Heinrich und Richard II. auch auf die besonderen Verhältnisse des Hof-Burgtheaters die thunlichste Rücksicht genommen wurde.

Indem daher das k. und k. Ministerium des Äußern als oberste Censurbehörde den vorgelegten Stücken die Bewilligung für die Aufführung ohne weitere Einwendungen ertheilt, fügt es zugleich den Ausdruck seiner herzlichsten und aufrichtigsten Wünsche für den Erfolg eines künstlerischen Unternehmens an, das den Bestrebungen des Hof-Burgtheaters und den Principien seiner artistischen Leitung in so hohem Grade zur Ehre gereicht."

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir Baron Hofmann, der damals Sectionschef im Ministerium war und Dingelstedt rastlos unterstützte, als den Verfasser dieses Erlasses bezeichnen. Am 23. April richtetete Dingelstedt folgenden Dankbrief an die Künstler.

„Am Feierabende unserer denkwürdigen Shakespeare-Woche rufe ich dem gesammten Personale des k. k. Hof-Burgtheaters aus vollem, tiefbewegtem Herzen ein Wort zu — das Wort: Dank! Dank vom Director eines unvergleichlichen Institutes, Dank vom Bearbeiter des unsterblichen Historienzyklus, den wir gemeinsam zu Ehren gebracht, Dank vom Führer, dem Sie — alle, alle — meine Herren und Damen durch zahllose Proben und heiße Spielabende mit gleich rühmlichem Kunst- wie Pflichteifer gefolgt sind.

Niemals ist einem Theater eine schwierigere, ruhm- und drangvollere Aufgabe gestellt worden, niemals eine höhere und schönere glücklicher gelöst worden.

Digitized by Google

Die ersten unter Ihnen haben sich zu Nebenrollen im Interesse des Ganzen willfährig herbeigelassen, Lücken, welche der Tod oder unvermutheter Austritt in Ihren Reihen gerissen, sind zum Theile über Nacht ausgefüllt worden, jede einzelne Kraft ist qualitativ wie quantitativ bis zum äußersten Maße des Möglichen angestrengt gewesen, jedes Talent im Feuer des Schaffens gestählt und an der Größe des gebotenen Vorwurfs gewachsen, keine Ermüdung hat Sie auf dem Wege aufgehalten, kein Zweifel am Gelingen des gewagten Versuches irregemacht, kein Verdruss über langsamen oder bestrittenen Erfolg abgewendet. Sie haben an

Abb. 176. Marie Straßmann. Dambök. Lith. von A. Weger, Leipzig.

Shakespeare, an sich selbst — an mich wohl auch ein wenig — geglaubt, und wie recht Ihr Glaube gewesen, das beweist, dass wir heute am Ziele stehen, an einem Ziele, das herrlicher ist, als wir es auf der Wallfahrt gedacht, lohnend in sich und in dem reichen Beifall des Publicums, der rückhaltlos anerkennenden Theilnahme unserer mächtigen Presse, der ungetheilten Aufmerksamkeit der gesammten deutschen, sogar auch der außerdeutschen Theaterwelt.

Und dies ist wohlverdienter Erfolg; er wird kein flüchtiger sein, auf ein paar Theaterabende beschränkt, in der nächsten Saison vergessen. Das Verdienst, einen echten Hort dramatischer Poesie und Kunst, über welchen die blöde Routine und die handwerksmäßige Trägheit des alltäglichen Theaterlebens solange achtlos dahingegangen, diesen Hort gerettet und den

Digitized by Google

Abb. 177. Frau Straßmann. Caricatur von G. Gaul.

Mit gleicher Emphase dankten die Künstler. Dieser Danknotenwechsel ist ein Beweis, wie in diesen Tagen des April Director und Schauspieler in inniger Mitarbeit begriffen waren. Diese Tage der Shakespeare-Woche bedeuten einen Höhepunkt des Schaffens in der ganzen Geschichte des Burgtheaters; sie sind eine That, wie sie deren wenige deutsche Theater in ihren Annalen zu verzeichnen haben.*)

Neben solchen großen Freuden gab es natürlich auch Verstimmungen im Directionsbureau und einmal gediehen diese soweit, dass Dingelstedt mit Frankfurt in Unterhandlungen trat, um die Leitung des dortigen Theaters zu übernehmen; aber die Verstimmungen zogen bald vorüber und Dingelstedt blieb in Wien. Sowie das Repertoire erfuhr auch das Personal eine Bereicherung.

Vorrang idealer Kunst zurückerobert zu haben, ist ein Verdienst um die Vergangenheit, an der Gegenwart und für die Zukunft. Die Annalen unseres Burgtheaters, so reich an goldenen Blättern, und die allgemeine Theatergeschichte werden unserer Shakespeare-Woche ein ehrendes Gedächtnis bewahren, und jeden Mitarbeiter an dem großen Werke, jeden Sieger aus unserer Schlacht von Acincourt bis in die spätesten Tage nennen.

Dass mir das harte Los gefallen, Sie, meine Herren und Damen, nur bis an die Schwelle unseres Festtempels zu geleiten und Ihrer Feier fern sein müssen, gefesselt an das ungelegenste aller Krankenbette — ich habe es für meine Person recht schmerzlich beklagt; aber nicht für die Sache, welche mein wackerer Stellvertreter, unser Dr. Förster, vor jedem Schaden ebenso kundig als eifrig behütet hat. In den trüben Tagen meines Leidens war mir und den Meinigen Ihre Theilnahme, geehrte Herren und Damen, ein Trost, und bringe ich Ihnen dafür meinen herzlichsten Dank hiermit dar.

Wien, am Shakespeare-Tage,
Freitag den 23. April 1875.

Franz Dingelstedt."

Abb. 178. Jos. v. Weilen. Nach einer Photographie.

*) Einige Jahre hindurch blieb die „Shakespeare-Woche" eine ständige Einrichtung im Repertoire. Sie verschwand erst unter Wilbrandt aus dem Spielplan.

Digitized by Google

Unter Dingelstedt gewann das Burgtheater Fräulein Hohenfels, deren scharfe Charakterisierungsfähigkeit, deren herbe Süße sich aber erst unter Wilbrandt völlig entwickelten; Fräulein Wessely erschien. „Endlich wieder ein Gemüth, beinahe ein Temperament!“ rief ihr Dingelstedt auf der ersten Probe zu. Fräulein Buska, auf die schon Wolff die Aufmerksamkeit gelenkt, wurde engagiert, ebenso Clara Heese: Mitterwurzer tauchte auf, Arnau, Rüden, Schreiner, Reusche, Hallenstein, Frau Strassmann traten ins Ensemble, dem auch für kurze Zeit Wiene und Adolf Klein angehörten. Der Versuch, das Wolter'sche Rollenfach doppelt zu besetzen, misslang, denn Frau Wolter setzte die in ihrem Briefe an Halm auseinandergesetzten Anschauungen in Thaten um und vertrug sich absolut nicht mit ihrer Rivalin, Katharina Frank, die denn auch nach kurzer Zeit dem Burgtheater den Rücken kehrte. Auch Hugo Thimig wurde von Dingelstedt engagiert. Wenn man das ganze Repertoire Revue passieren lässt und die

Abb. 179. Scenenskizze zu „Piccolomini“ Kohlenzeichnung von Leop. Burger, nach dem Entwurf von J. Fux. (Bibliothek der k. k. Hoftheater.)

Schauspieler betrachtet, die Dingelstedt gewann, so ergibt sich, dass in allen Dingen seine Freude an lebhafter Bewegung den Ausschlag gab, daher die Pflege Wilbrandts, dessen Stücke dem Regisseur so reiche Anregung boten, daher die Liebe, mit der der Director an Doczis „Ruis“ herangieng. Und es ist gewiss bezeichnend, dass die lebendigsten Schauspieler, die das Burgtheater je besessen, die Schauspieler, die die Versinnlichung der Rolle am glücklichsten und weitesten getrieben haben, Mitterwurzer und Thimig, in diesen Jahren in das Ensemble traten. Nach der Laube'schen Pflege des Wortes die Dingelstedt'sche Pflege des Bildes! Beide Directionen ergänzen sich und der Nachfolger fand im Repertoire und im Personal den dankbarsten und fruchtbarsten Boden.

Im Jahre 1875 erreichte Dingelstedt das Ziel, das er von Anfang an im Auge gehabt hatte, als er nach Wien gieng: er wurde Generaldirector der beiden Wiener Hoftheater. Von der Leitung der Hofoper trat er 1880 zurück, als Baron Hofmann zum Generalintendanten ernannt wurde.

Digitized by Google

Nach dem Rücktritte des Grafen Wrbna, der Halms Nachfolger in der Intendanz gewesen, von seinem Amte (October 1874), wurde die Stelle einstweilen nicht wieder besetzt.

Abb. 180. Friedrich Uhl. Phot. von J. Löwy.

Nach einem kurzen Interim löste eine kaiserliche Entschließung die Generalintendanz am 21. Mai 1875 auf; die beiden Hoftheater wurden unmittelbar dem Ersten Obersthofmeister unterstellt. Aber 1880 schon wurde die Generalintendanz wieder reactiviert und Leopold Freiherr v. Hofmann, seit 1866 Censor der beiden Hoftheater, übernahm die Leitung der Geschäfte.

Um diese Zeit nagte schon die Krankheit an Dingelstedt. Vom Bette aus leitete er noch die Agenden, ließ sich Bericht erstatten, ordnete an, machte Pläne und war für ihre Ausführung besorgt. Er wollte den zweiten Theil des „Faust" aufführen und Brahms sollte die Musik dazu schreiben. Selbst den kranken Mann verließ nicht eine gewisse Freude am Intriguenspiel, an den diplomatischen Schachcombinationen des Theaterlebens. Am 15. Mai 1881 starb Freiherr v. Dingelstedt. Kurze Zeit darauf, am 2. Juni feierte das Burgtheater eines jener Hausfeste, in denen es gerne seine Lebenskraft zeigt und an denen ganz Wien mit Jubel theilzunehmen pflegt. Diesmal handelte es sich um das Jubiläum Adolf Sonnenthals. Der Schauspieler wurde mit Ehren überhäuft, erhielt den Orden der Eisernen Krone, der ihm den Adelstitel brachte, eine Thatsache, die beweist, wie hoch in der gesellschaftlichen Achtung der Schauspieler in Wien gestiegen ist.

Abb. 181. Ludwig v. Doczi.

Nicht umsonst lege ich auf dieses intime Ereignis des Hauses ein besonderes Gewicht: wenn auch Sonnenthal das Amt eines Burgtheaterdirectors, das ihm wiederholt angetragen worden ist, wiederholt ausschlug, auch er spielt in der Geschichte des Burgtheaters eine bedeutende Rolle. Man kann sagen, dass er, der durch Laubes Schule gieng und unter Dingelstedt zur Höhe seiner Kunst heranreifte, in seinem Wesen die beste Verschmelzung beider Stile aufweist: die Beherrschung des Wortes hat er von Laube, das sinnfällige Spiel von Dingelstedt. Dadurch, dass Sonnenthal wiederholt provisorisch das Haus leitete — nach Dingelstedts Tod und nach dem Abgange Wilbraudts gab es ein solches Provisorium — muss man auch seiner als eines der führenden Geister im Burgtheater gedenken. Sein liebenswürdiges, conciliantes Wesen tritt auch in seiner Kunst zutage; er ist ein Feind alles Rauhen und Schroffen, er liebt es, die Kanten und Ecken abzuschleifen,

Digitized by Google

an Stelle des Matten das Leuchtende zu setzen. All diese Eigenschaften theilt er, gewiss unbewussterweise, seiner Umgebung mit. Er ist in seiner besten Zeit der Mittelpunkt des Ensembles gewesen, in ihm verkörperte sich die Tradition des Burgtheaters, dessen Stil mit dem seinen identisch ist. Er war in Salonstücken der tadellose Weltmann, der wirklich, wie dies Sonnenfels gewünscht, von den besten Wiener Kreisen die feinsten Manieren angenommen hatte, er war im classischen Stück der letzte Sprofs der vom Realismus des Details durchsetzten classischen idealen Schule.

Und so hat denn Heinrich Bulthaupt recht, wenn er Sonnenthals Spiel zum Ausgangspunkt nimmt, um anknüpfend an die Meisterleistung des Wallenstein und insbesonders an die Scene mit Max („Wallensteins Tod", III. Act) die Spielweise des Burgtheaters zu charakterisieren „Immer

Abb. 182. Adolph Wilbrandt.

Abb. 183. Emerich Robert als Hamlet.

fühle ich," sagt Bulthaupt, „unter den Meistern und Meisterinnen des Burgtheaters einen warmen Hauch, den Druck einer weichen Hand, und immer sehe ich ein rund und wohlig zusammenstimmendes Kunstwerk, an einer einzigen Stelle scharf und entscheidend beleuchtet. . . . Die weise Zurückhaltung im Gebrauch der schauspielerischen Mittel, das Zusammenfassen von hundert kleinen zu einer einzigen, ruhigen grofsen Wirkung, die Gipfelung der Darstellung zu einem oder mehreren alles überragenden Höhepunkten ist nirgends im Bereiche deutscher Kunst so zum Princip entwickelt, wie im Burgtheater . . . . Allmählich haben sie sich alle dahin geformt, discret und doch deutlich, einfach und doch reich zu sein, Kraft und Empfindung zwar immer ahnen und durchschimmern zu lassen, aber sie nur in den höchsten Momenten völlig zu verausgaben, stets Natur zu geben, aber immer nur gebändigt, immerdar Kunst, aber die Kunst der Form, die den vollen Inhalt

Abb. 184. Emerich Robert als Uriel Acosta.
Phot. von Dr. Szekely.

des Lebens in sich aufnimmt, wie die Form der Glocke das kochende Metall . . . Die negative Seite dieser Technik, die Sparsamkeit in der Verwendung der äußeren, zumeist der mimischen Mittel, birgt aber für halbe Talente und schwache Naturen große Gefahren. Die Zurückhaltung sieht der Knickerei gar zu ähnlich: dem Aufsparen der Kräfte auf einen Höhepunkt zum Schaden alles dessen, was demselben alles vorausliegt. . . . Wer innerlich nicht genug zu sagen hat, den muß die prunklose Gelassenheit des Burgtheaterstiles unrettbar bloßstellen. . . . Nur die Vollnaturen siegen mit der Kunst der Burg überall, durch sie wie durch sich selbst, weil sie aus dem echtesten Kernholz das einfachste, vornehmste und dichterische Bühnenbild schaffen."

Und klar faßte Lewinsky, ein im besten Sinne des Wortes denkender Künstler, dessen Verstand sich rastlos um die Aufgaben der Schauspielkunst bemüht, die Aufgabe des Schauspielers dahin zusammen: „Der Schauspieler fährt auf einem Dreigespann. Sein Mittelpferd ist das Dynamische in ihm, die Naturkraft seiner ganzen Persönlichkeit, rechts geht das Wort, links geht die Geberde, aber die Einsicht führt die Zügel." Was nun Lewinsky die Einsicht des Einzelnen nennt, was Bulthaupt als der Burgtheaterstil erscheint, ist die Tradition des Hauses, die, von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbend, eine Macht geworden ist, die jeden durchdringt und die einzig und allein das Ensemble zusammenhält, selbst in Zeitläuften, wo alle geistige Leitung fehlt.

Abb. 185. Emerich Robert als Ludwig XIII. („Galante Könige").
Phot. von Dr. Szekely.

IX.

Die Candidaten schossen wie Pilze aus der Erde. Schon zur Lebenszeit Dingelstedts hatten sich manche im Übereifer gemeldet, darunter Arthur Deetz, Director des königlichen Schauspieles in Berlin, der sich schon im Jänner 1881 um die Stelle des Directors bewarb. Julius Werther, vom Hoftheater in Mannheim, war auch unter den Candidaten, aber gerade aus der Correspondenz, die die Intendanz mit Werther führte, geht hervor, daß die Absicht bestand, das Provisorium, also die Herrschaft des Regiecollegiums, bis zum Einzuge ins neue Haus bestehen zu lassen. „Jedenfalls," so heißt es in einem Briefe des

Digitized by Google

Intendanten, „wird in der Saison 1881/2 keine Veränderung stattfinden.“ Als heiteres Curiosum wollen wir erwähnen, dass sich unter den Concurrenten auch ein Pfarrer befand; dieser, Dr. A. Stara, Pfarrer in Kollendorf bei Znaim, stellte sich in beweglichen Worten als den einzigen Retter des Burgtheaters aus allen Nöthen dar. Aber es standen andere ernsthafte Candidaten im Hintergrunde: vor allem Friedrich Uhl, der gründlichste Kenner des Wiener Theaterlebens, ein Mann von unendlich feinem Stilgefühl und geläutertem Kunstgeschmack, scharfängig und empfänglich für alles Dichterische und Schauspielerische, das echte Kunst bedeutet; ferner Paul Lindau und Julius v. Werther. Außerdem candidierte eine Burgtheaterpartei den Schauspieler Ludwig Gabillon. Gabillon versuchte auch, einen Befähigungsnachweis zu erbringen, indem er die „Antigone“ inscenierte. Gabillon war ein vorzüglicher Schauspieler von hage-

Abb. 186. Emerich Robert als Pausanias. („Meister von Palmyra“.)

Abb. 187. Katharina Schratt als Harriet. („Schach dem König“.)

büchener Eigenart, der beste Hagen, den das Burgtheater je besessen, aber seiner Regiekunst mangelte der literarische Sinn.

Um die Regieoberherrschaft in einem Theater zu führen, genügt es nicht, den Regiebrauch zu kennen, man muss nicht nur ein Praktiker, sondern auch ein Mann von universeller, literarischer, politischer und socialer Bildung sein. Man muss seine Zeit so gut wie die Zeiten der Vergangenheit in ihrer Structur, in ihrem Wesen, in ihrer Kunstentwickelung und politischen Ausgestaltung kennen und erfassen, um im Drama ein Bild dieser Zeiten geben zu können. Nur dieses universelle Wissen ist imstande, dem Regisseur den Stil zu lehren, in dem ein Drama gespielt werden muss. Es gibt nichts Falscheres, nichts Widersinnigeres als die Behauptung, man könnte die Classiker und überhaupt die Dramen vergangener Literaturepochen auffrischen, indem man sie modern spielt. Man wird nur dann dem Dichter und dem Werke gerecht, wenn man

Digitized by Google

Abb. 188. Die Aufſtellung der Rüſt- und Requiſitenkammer des Burgtheaters in der Theater- und Muſik-Ausſtellung.

ſie in dem Geiſte jener Zeit zur Geltung bringt, aus dem heraus ſie empfunden worden ſind. Man muſs Sophokles im Geiſte der Antike und Wallenſtein im Geiſte Schillers ſpielen. Die ſchlagende

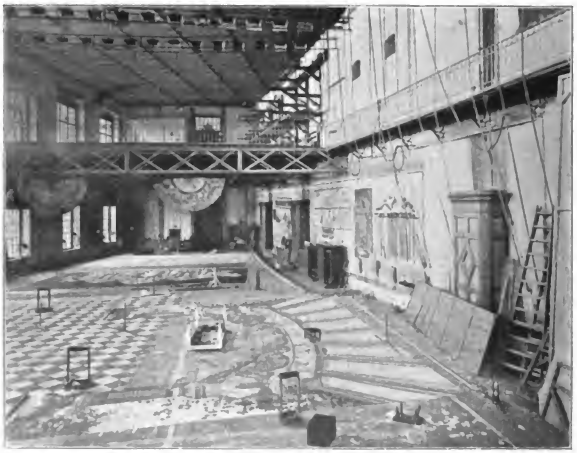


Abb. 189. Malerſaal im Decorations-Depot des k. k. Hof-Burgtheaters.

Digitized by Google

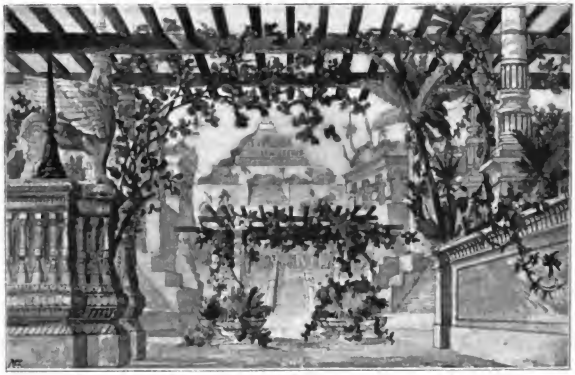


Abb. 190. Decorationsskizze zu Esther. Aquarell von J. Fux. (Bibliothek des Burgtheaters.)

Giltigkeit des letzteren Beispieles beweist unter anderem Sonnenthals Wallenstein, der gewiss in vielen Punkten nicht dem historischen Helden und unserer Auffassung von ihm entspricht, aber in allen Punkten der Figur, die Schiller vor Augen geschwebt.

Von einigen Freunden wurde auch Ludwig Dezi zum Burgtheaterdirector candidiert. Aber alle Bewerber traten in den Hintergrund, als zwei neue Namen mit voller Ent-

Abb. 191. Decorationsskizze zu „Käthchen von Heilbronn". Aquarell von J. Fux. (Bibliothek des Burgtheaters.)

Digitized by Google

Abb. 192. Max Devrient als Zawisch. („Ottokars Glück und Ende".) Phot. von R. Krziwanek.

Allerhöchster Entschließung zum Director ernannt. Die Instructionen, die er erhielt, bedeuteten eine Rückkehr zur Forderung Laubes. Die selbständige Leitung aller künstlerischen Agenden wurde ihm eingeräumt, über die Wahl der Stücke, Bildung des Repertoires, Besetzung der Rollen hatte er das alleinige Entscheidungsrecht: nur in allen artistischen Fragen, die finanzielles Gebiet berührten, wurde der Intendanz die Mitentscheidestimme gewährt.

Sechs Jahre blieb Wilbrandt Director des Burgtheaters. Er versuchte, „mit idealen Zügeln zu lenken, mit milder Hand, mit zweckbewußter Nachsicht unter Anrufung des Ehrgefühles, Förderung des Corpsgeistes, Anfeuerung der künstlerischen Begeisterung". Er erreichte Großes und Schönes damit. Die Schauspieler folgten ihm willig und liebten ihn. Unter ihm blühte alles auf, was Laube gesäet, und Laubes Kerntruppen erreichten unter ihm die Höhe ihrer Kunst. Sonnenthal spielte den Wallenstein, schiedenheit genannt wurden: der Name des Schauspielers Förster und der des Dichters Adolf Wilbrandt. Der Kampf zwischen diesen beiden spitzte sich zu einer principiellen Frage zu. Der eine war der praktische Theatermann, der andere der Literat. Nun lautete die Frage: Soll das Burgtheater von einem praktischen Theatermann oder von einem Literaten geleitet werden? Natürlich war diese Frage nur möglich, da es nicht den idealen Director gab, der beide Eigenschaften in sich vereinigt hätte.

Ein solcher Mann war Laube gewesen, keiner vor, keiner nach ihm. Die Kritik, der in dieser Hinsicht das Publicum folgte, neigte auf die Seite des Literaten, denn der literarische Geist im Burgtheater war es, der der Wahrung und der Pflege bedurfte: nur ein literarischer Führer konnte dem Burgtheater die Machtstellung in Deutschland bewahren. Da auch Freiherr v. Hofmann diese Ansicht theilte, so verblassten denn auch bald die Chancen aller anderen Candidaten. Dr. Adolf Wilbrandt wurde am 10. November 1881 mit

Abb. 193. Georg Reimers als Leander. („Des Meeres und der Liebe Wellen".) Phot. von L. Grillich.

Digitized by Google

Frau Wolter die Elektra, Baumeister, die ursprünglichste Natur des Burgtheaters und Anschütz' berufener Nachfahr, den Richter von Zalamea und den Erbförster, Robert, der von Laubes Stadttheater an die Burg gekommen war, den Ödipus, Frau Hartmann machte den Übergang in das ältere Fach. Die anmuthvolle Frau Schratt, der scharfe Max Devrient, der etwas schwerblütige Held Reimers, Fräulein Barsescu, die Herren Bukovics und Tyrolt traten ins Ensemble. Mit der Einführung antiker Dramen des Sophokles in Wilbrandt'scher Bearbeitung in das Repertoire, mit der Wiederentdeckung der Spanier — „Richter von Zalamea", „Dame Kobold" — feierte Wilbrandt die größten Triumphe. Französische Dramen wurden wieder gepflegt, unter anderem erschienen Sardous „Fédora", Paillerons „Welt, in der man sich langweilt"; und gerne, sehr gerne hätte Wilbrandt auch die deutschen Modernen zu Worte kommen lassen, wenn es zu seiner Zeit Moderne gegeben hätte, aber seine Directionsführung fällt mit der größten Stagnation im Leben des deutschen Dramas zusammen: in Wien war völliger Stillstand in der Production eingetreten und von neuen Österreichern begegnen wir nur Nissels „Zauberin am Stein" und Keims „Sulamith" im Repertoire. Auch an diesen beiden Stücken können wir das, was wir wiederholt in diesen Blättern geschrieben, aufs neue constatieren: Nissels einziger Erfolg war die „Zauberin am Stein", wo er sich dem Denk- und Sagenkreise des Volkes näherte: in seinen historischen Dramen, die schon Laube aufs Burgtheater brachte, war er ein blutloser Epigone, wie Keim, der immer einen kräftigen Anlauf nahm, aber in unbeholfener, kindlicher Technik, in beschränktem Gedankenkreise stecken blieb, einer ist. Diese österreichischen Epigonen, diese Dichter, die bewußt zum Burgtheater strebten und in ihm dauernd oder vorübergehend zur Geltung kamen, tragen alle ein Merkmal an sich. Es ist das gleiche, das schon Ayrenhoff und Collin kennzeichnete: es ist das Bemühen, Ideen dramatisch zu gestalten, gleichsam ein didaktisches Drama zu schaffen. Was für Collin die Staatsidee, das war für Mosenthal und Nissel die liberale Idee, das ist für Keim heute der „deutsch-volkliche" Gedanke. Und wenn sie nicht politisch waren, so waren sie moralisch wie Prechtler oder ästhetisch wie Mosenthal in seinen Literaturdramen („Ein deutsches Dichterleben" und „Die deutschen Komödianten"). Und neben dem „Gedankeninhalt" sollte die „idealistische" Form wirken. Im formalen Schönheitsdrange begegneten sich diese Ideendichter mit der Halm'schen Schule.

Abb. 194. L. Arnsburg. Lith. von Mose 1888.

Digitized by Google

Abb. 195. L. Arnsburg. Caricatur von G. Gaul.

Die Volksdramatiker ſahen nicht auf Form und nicht auf Ideen. Kennzeichnend für ſie iſt, daſs ſie alle — ſociale Dichter waren. Ihr Spott, ihr Witz, ihre Satire galt ſtets ſocialen Übelſtänden. Ihre Tragik war die actuelle Tragik des täglichen Lebens. Ihre Kraft lag im Realismus des Erlebten, des im Blute Überlieferten. Nichts Erlerntes wars in ihnen. Sie gaben ſich und damit gaben ſie die Wahrheit. Und der öſterreichiſchen Volksdramatik wuchs die Kraft, weil feſte Erde unter ihren Füßen war, feſte deutſche Erde, in der das Geſchick der öſterreichiſchen Völker tiefe Furchen gezogen.

Alle Stücke der öſterreichiſchen Dichter, die auf bleibende Bedeutung Anſpruch erheben und in kennzeichnender Weiſe öſterreichiſche Literatur repräſentieren, ſtehen in Fühlung mit dem Volke und im eigentlichen Gegenſatze zum Burgtheater, das immer, wenn es ſich mit der Wiener Production beſchäftigte, dieſe Erſcheinung außeracht gelaſſen hat. Von hiſtoriſcher Bedeutung iſt uns alſo von dieſem Standpunkte aus die Thatſache, daſs unter Wilbrandt Ferdinand Raimunds „Verſchwender“, allerdings nur vorübergehend bei einem Gaſtſpiele des Burgtheaters im Opernhauſe, im Spielplane erſchien. Hier hätte fortgebaut werden ſollen, hier iſt noch ein Weg offen. Auch mit Ruſſen und Skandinaviern — Björnſons „Falliſſement“, Turgenjeffs „Natalie“ und Gogols „Reviſor“ — machte Wilbrandt die Wiener bekannt. So wie Schreyvogel und Dingelſtedt war auch Wilbrandt als Bearbeiter und Überſetzer eifrigſt thätig: er richtete die Stücke für ſein Theater ein. Die Aufführung des „Fauſt“ an drei Abenden war der Höhepunkt ſeiner Directionsthätigkeit. Wenn man in der Bibliothek des Burgtheaters die Regiebücher aus ſeiner Zeit betrachtet, ſo ſieht man, wie unendlich viel Arbeit und Fleiß Wilbrandt an ſeine Regiethätigkeit wendete.

Und doch, trotz der Erfolge, trotz der Liebe ſeiner Schauſpieler, trotz der Sympathien, die er im Publicum fand, war Wilbrandt nur zu raſch directionsmüde.

Zu Frühjahre des Jahres 1887 wurde das Gerücht von Wilbrandts Rücktritt immer ſtärker und endlich hieß es, er habe vom Kaiſer die Enthebung von ſeinem Amte erbeten.

Abb. 196. Agathe Barſescu als Maria Stuart.

Digitized by Google

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Die Gründe, die er in seinem Majestätsgesuche angab, dürfen wohl Anspruch auf Echtheit erheben. Wilbrandt war thatsächlich müde, die Last war seinen Schultern zu schwer, er fühlte, wie der Dichter zugrunde gieng in der Arbeit des Tages. So oft ich seither in Wilbrandts stiller behaglicher Studierstube in Rostock mit ihm über seinen Abgang vom Burgtheater gesprochen habe, wurde es mir deutlich, dass factisch die physische Unmöglichkeit, das Amt weiterzuführen, es gewesen ist, die ihn zum Verzichte trieb, und in diesem Sinne schrieb mir auch vor kurzer Zeit Wilbrandt:

„Warum ich die Direction niederlegte? Im Grunde doch nur darum, weil ich müde war und wieder ganz dem Schaffen leben wollte. Dass es damit enden würde, hatte ich vorausgesehen, was kein Kunststück war, da ich mich doch kannte. ‚Fünf bis sechs Jahre' hatte ich, ehe ich's annahm, mir und anderen gesagt; so war schon damals mein Gefühl. So ist's auch gekommen.

Abb. 197. Auguste Baudius.

Hätte ich eine ideale Existenz als Director gehabt, ohne Verheiratung mit einer oft beengenden und immer zeitraubenden vorgesetzten Behörde — wenn auch die eigentliche künstlerische Leitung ganz mein war — so hätte ich vielleicht länger Lust und Laune behalten. Aber die Hauptsache bleibt, dass der Dichter den Director von seinem Stuhle herunterzog."

Abb. 198. Auguste Baudius. Caricatur von G. Gaul.

Man sah ihn ungern scheiden, aber alle Versuche, die von oben und im Hause gemacht wurden, ihn zurückzuhalten, waren vergebens.

Am 29. Juni 1887 wurde Adolf Sonnenthal zum provisorischen Leiter des Burgtheaters bestellt. Seit dem Jahre 1885, seit Hofmanns Tode, war Dr. J. v. Bezecny Intendant. Das Provisorium dauerte bis zum 1. November 1888, und zwei wichtige Ereignisse fallen in diese Zeit: die Ernennung Alfred von Bergers zum artistischen Secretär und die Eröffnung des neuen Burgtheaters. Wiederholt wurde an maßgebender Stelle der Wunsch laut, Sonnenthals Provisorium in ein Definitivum zu verwandeln, und es wurde dem Künstler nahegelegt, das Amt des Burgtheaterdirectors anzunehmen; aber in kluger Erkenntnis der Sachlage lehnte Sonnenthal ab. Er stand vor der Frage: Director oder Schauspieler, denn er wusste sehr gut, dass beides zu sein an einer ersten

Digitized by Google

Abb. 199. Georg Reimers und Grete Formes. („Eine Schachpartie.")

Bühne unmöglich ist, und er entschied sich für den Schauspieler. Die Ernennung Baron Bergers erfolgte im November 1887. Der Posten ist nach dem Abgange Bergers, auf den wir noch zu sprechen kommen werden, nicht mehr besetzt worden zum großen Nachtheile des Institutes. Ein Theater wie das Burgtheater bedarf zweier wichtiger Factoren, und es ist merkwürdig, dass beide Factoren heute im Organismus fehlen. Der eine ist der artistische Secretär, der andere der Regisseur. Es ist unmöglich, dass ein vielbeschäftigter Director den ganzen Einlauf liest und erledigt. Die Zahl der jährlich im Burgtheater eingereichten Stücke geht in die Hunderte. Diesen Einlauf zu bewältigen, muss das Amt eines literarisch und dramaturgisch begabten und geschulten Mannes sein, sonst muss der Director seine Hilfe da und dort suchen, bei Freunden und Bekannten, und es ereignet sich dann, was nicht selten der Fall, dass Außenstehende sich in den Betrieb des Burgtheaters mischen, dass Protection und Cabale ihr Spiel treiben. Der Secretär muss auch in der Lage sein können, den Director zu vertreten, er muss um die Regie Bescheid wissen, um die Geschichte des Hauses, um das complicierte Wesen der Repertoire-Einrichtungen u. s. w. Einer, der bloß ein tüchtiger Beamter ist, genügt da durchaus nicht. Solange Berger sein Amt versah, war es in guten Händen. Nach ihm blieb es lange unbesetzt und heute ruht es in den Händen eines sehr fleißigen und tüchtigen Germanisten, der aber vom praktischen Theaterbetriebe, von Regie und Inscenierung, von den Bedürfnissen eines Wiener Publicums u. s. w. so gut wie nichts versteht.

Abb. 200. Karl v. Bukovics.

Ich sprach eben von der Nothwendigkeit eines Regisseurs. Das Burgtheater hat heute noch das Regiecollegium, wie es zu Ende des vorigen Jahrhunderts eingesetzt worden ist. Abwechselnd führen die Mitglieder dieses Collegiums die Regie. Es ist aber de facto derselbe Übelstand dabei,

Digitized by Google

wenn ein Mann gleichzeitig Director und Schauspieler ist oder gleichzeitig Schauspieler und Regisseur. Der Director muss immer über den Parteien stehen, und in der kleinen Welt des zu gebenden Stückes ist der Regisseur Director, das heißt Leiter des Ganzen. Ich kann nicht oft genug, nicht laut und nachdrücklich genug diese Forderung wiederholen: das Burgtheater braucht einen nur dem Director untergeordneten Regisseur, der nicht gleichzeitig Schauspieler ist und dessen einziges Amt die Regie wäre.

Abb. 201. Franz Nissel.

Am 12. October 1888 fand die letzte Vorstellung im alten Hause statt. Zwei Tage später, am 14. October, wurde das neue Burgtheater am Franzensring eröffnet. Baron Hasenauer hat es gebaut, die Pracht seiner decorativen Ausschmückung ist groß. Es gibt wohl kaum ein zweites Theater in der Welt, das ihm darin gleicht, aber leider ist das auch sein ganzer Vorzug. Trotz eines im Jahre 1897 vorgenommenen Umbaues ist die Lyraform des Zuschauerraumes verfehlt, das Haus hat todte Punkte, wo man nicht hört und nicht sieht, die Gallerien haben ein ganz falsches Bild von der Bühne und hören kaum, was gesprochen wird. Die Übersiedlung hat in der literarischen und dramaturgischen Geschichte des Burgtheaters eine einschneidende Rolle gespielt. Das alte Haus war lang, schmal und unbequem, aber die Tradition des Burgtheaters war in ihm großgezogen worden, war mit ihm verwachsen. Das neue Haus verlangte eine neue Spielweise, eine neue Sprechweise, und beides ist bis heute noch nicht völlig in Einklang gebracht worden. Soviel man schon über das neue Haus geschrieben hat, so viele Klagen laut geworden sind über die schlechte Akustik, über Mangel der Intimität, ich glaube, der Hauptfehler liegt ganz wo anders. Der Hauptfehler liegt darin, dass sich die Schar der Burgtheaterkünstler trotz der zehn Jahre, die sie nun im neuen Hause spielt, noch immer nicht von dem alten Burgtheaterspiel befreit hat. Aus den vorstehenden Blättern wird ja dem Leser klar geworden sein, wie

Abb. 202. Josef Freiherr v. Bezecny.

Digitized by Google

unser heutiges Repertoire und unser heutiges Personal auf Laube, Dingelstedt und Wilbrandt zurückgehen. Mit Wilbrandts Abgang blieb die Entwickelung stehen, der Mangel des führenden Geistes machte sich bitter fühlbar. Ein neues Geschlecht muss heraufkommen, muss mit dem neuen Hause verwachsen; denn es ist ein altes Gesetz, dass Spiel- und Sprechweise des Schauspielers immer im Einklange mit dem Hause sein müssen; aber man spielt und spricht im neuen Hause noch genau so wie im alten, und man spricht zu einem anderen Publicum, unter anderen optischen und akustischen, ja, auch unter anderen socialen Verhältnissen. Das heutige Burgtheaterpublicum ist längst nicht mehr das des alten Hauses. Aus den sich ergebenden Differenzen entspringt die ganze, immer tiefer greifende Unzufriedenheit des Publicums mit dem Burgtheater.

Abb. 203. Frh. Alfred v. Berger. Phot. von Mosigan, Hamburg.

X.

Nach dem Provisorium Sonnenthals wurde August Förster am 25. October 1888 zum Director des Burgtheaters ernannt. Unter den Candidaten, die am meisten in Betracht kamen, trug die schärfste Physiognomie Baron Berger; sicherlich war er auch damals der Mann, der am meisten dazu berufen gewesen wäre, in der Bahn Wilbrandts fortzuschreiten. Ich glaube sogar annehmen zu dürfen, dass er mit jener Gabe ausgestattet war, die Wilbrandt abging: mit der nöthigen Energie. Von allen Directoren, die das Burgtheater seit Laubes Abgang besessen hat, war es Wilbrandt zweifellos, der am besten verstand und wusste, was dem Theater frommt; sein weiches Naturell aber ließ ihn seine besten Pläne nicht zur Ausführung bringen. Seine Absicht, Ibsen mit Anzengruber ins Repertoire einzufügen, scheiterte, und erst Burckhard gelang es, sie zu verwirklichen. Hier möchte ich auch einer im Archiv vorhandenen Denkschrift Bergers erwähnen, die für eine Aufführung der „Gespenster" von Ibsen eintrat und die Nothwendigkeit, Ibsen Raum im Spielplane zu geben, nachdrücklich betonte. Der damalige Censor, Sectionschef Falke, lehnte aber den Vorschlag ab. — Bergers Candidatur ist seitdem stets aufgestellt worden, so oft der Sitz des Burgtheaterdirectors frei wurde. Ich glaube immer noch, dass Berger zu den Männern zählt, die einmal in die Lage kommen werden, in die Geschicke des Burgtheaters einzugreifen. Je früher dies geschieht, desto besser für das Haus! Baron Berger ist sicherlich der einzige Mann, der heute imstande wäre, das Burgtheater wieder auf jene Höhe zu bringen, von der es leider längst herabgesunken.

Auch eine andere Candidatur, von der wenig in die Öffentlichkeit drang, die aber in maßgebenden Kreisen sehr ernsthaft erwogen wurde, wollen wir hier erwähnen. Es ist die des Professors Heinrich Bulthaupt in Bremen. Bulthaupt ist ein ausgezeichneter Theoretiker der Bühne, dem aber auch die Praxis nicht fehlt, ein trefflicher Regisseur, ein Mann von hoher Bildung und reifem Geschmacke, dessen „Dramaturgie des Schauspieles"

Digitized by Google

als ein Standardwerk der deutschen Literatur betrachtet werden darf. Nur ein Bedenken wurde damals und auch jüngst nach dem Abgange Burckhards gegen Bulthaupt geltend gemacht, nämlich der Umstand, daß er als Norddeutscher Wien und Wiener Wesen nicht genügend kenne — ein Bedenken, das aber wenig stichhältig ist, denn auch Laube und Dingelstedt (und — leider auch Schlenther) kamen aus der Ferne, und Bulthaupts gründliche Kenntnis des gesammten deutschen Theater- und Bühnenwesens könnte ihn sehr bald befähigen, den Mechanismus des Burgtheaters zu erkennen und zu beherrschen.

Die Wahl Försters war in manchen Beziehungen eine glückliche. Förster, der durch Laubes Schule gegangen, wollte das Burgtheater wieder an Laube anknüpfen; seine Absicht gieng dahin, das Burgtheater nach dem Muster der Comédie Française und des Deutschen

Abb 204. Der Einlaß ins Burgtheater. Zeichnung von Schließmann. (Im Besitze der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.)

Theaters in Berlin, dessen Mitgründer Förster gewesen, neu zu organisieren. Dem classischen Repertoire, Shakespeare und Schiller sollte der größte Raum eingeräumt, das Hauptgewicht auf eine mustergiltige Inscenierung gelegt werden. Förster hatte in der Dingelstedt'schen Shakespeare-Woche seine glänzende Eignung zum Regisseur gezeigt. Vielleicht hätte auch Förster weit eher zum Oberregisseur getaugt, den das Burgtheater dringend benöthigt, als zum Leiter im Geiste. Aber er kam nicht dazu, sein Programm auszuführen; sein plötzlicher Tod am 22. December 1889 griff vielen Hoffnungen und Erwartungen, vielleicht auch manchen Enttäuschungen vor.

Unter Försters Direction kam wieder ein junger Österreicher zu Wort: Karlweis debutierte ohne sonderlichen Erfolg mit dem „Bruder Hans". Solange Karlweis mit seinen Stücken das Burgtheater im Auge hatte, war sein Talent befangen und gebunden. Er

Digitized by Google

fand sich erst und seinen Weg — im Volksstück. Da errang er sich mit kräftigem Ruck Rang und Namen.

Am 27. December 1889 wurde Sonnenthal und Baron Berger die provisorische Leitung des Burgtheaters übertragen; bereits zwei Tage später gab Baron Berger seine Demission, die am 3. Jänner 1890 vom Generalintendanten angenommen wurde. Die Gründe, warum Baron Berger das Burgtheater verließ, hat er in einem an mich gerichteten Briefe klar auseinandergesetzt. Baron Berger schreibt:

„Hochgeehrter Herr Doctor!

Hiermit erfülle ich Ihren Wunsch, von mir einige Mittheilungen über die Zeit zu erhalten, in welcher ich Secretär des Burgtheaters war.

Im Herbste nach Wilbrandts Abgang trat ich ein, wenige Wochen nach Försters Tod schied ich aus. Es sollte mir Gelegenheit gegeben werden, mich in den Theaterbetrieb einzuarbeiten und mir überhaupt die Qualitäten zu erwerben, die ein Burgtheaterdirector haben

K. K. Hof- Burgtheater.

Freitag den 12. October 1888.

Schluß-Vorstellung im alten Hause.

(Außer dem Abonnement.)

Iphigenie auf Tauris

Schauspiel in fünf Aufzügen von Goethe.

Epilog

von Alfred Berger, gesprochen von Herrn Sonnenthal umgeben von dem gesammten Künstlerpersonale des k. k. Hofburgtheaters.

Der freie Eintritt (mit Ausnahme der Hof-Freibillets) ist heute nicht gestattet.

Kassa-Eröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende vor 10 Uhr.

Abb. 205. Der letzte Zettel des alten Hauses.

muss. Ohne Anmaßung darf ich sagen, dass ich in diesen 2½ Jahren mit Aufgebot all meiner Kräfte zu lernen bemüht war und seither eine ziemliche Menge nutz- und zwecklosen Kenntnisse von Theaterdingen mit mir herumtrage. Vielleicht wäre ich nach Sonnenthals Rücktritt von der Leitung des Theaters, also ein Jahr nach meinem Eintritte Director geworden, wenn ich gewollt und herzhaft zugegriffen hätte; aber ich hielt mich damals nicht für reif genug, um die Verantwortung für das Gedeihen des Burgtheaters, dieses kostbarste künstlerische Besitzthum Wiens auf mich zu nehmen. Ich erklärte, als artistischer Secretär unter Förster weiterarbeiten und lernen zu wollen. Das in jedem Sinne wichtigste und bedeutungsvollste Ereignis war die Übersiedlung ins neue Haus. Nicht allein durch die Eigenschaften dieses neuen Hauses, welches seither mehr als billig als Sündenbock herhalten musste, um die wirklich Schuldtragenden zu entlasten, sondern insbesondere durch die unerhörte Überstürzung, mit welcher dieser Umzug — nicht durch Schuld der Direction — bewerkstelligt werden musste, ist der künstlerische Organismus des Theaters dauernd erschüttert worden und ist ihm der Keim zu dem schweren Übel eingeimpft worden, welches bald nachher ausbrach. Man vergegenwärtige sich die Lage einer Bühne mit einem stehenden Repertoire von 120 Stücken, von welchen

Digitized by Google

K. K. Hof- Burgtheater.

Sonntag den 14. Oktober 1888.

Eröffnungs-Vorstellung im neuen Hause.

(Außer dem Abonnement.)

Ouverture: „Die Weihe des Hauses" von Beethoven.

Scenischer Prolog

von Josef Weilen.

Esther

Drama (Fragment) in zwei Aufzügen von Grillparzer.

Wallensteins Lager

Dramatisches Gedicht in einem Aufzug von Schiller.

Der freie Eintritt 10 Heute ohne Ausnahme aufgehoben.

Donnerstag den 18. Oktober 1888.

(Der Ausschlußnahme des heiligen k. k. Innenstiftshauses ist ein Theil des Erlenges gewidmet.)

Götz von Berlichingen

Preise der Plätze:

Kasa-Eröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende nach 10 Uhr.

Abb. 206. Der erste Zettel des neuen Hauses.

Digitized by Google

plötzlich kein einziges ohne Probe — und viele davon beanspruchten im neuen Hause fünf bis zehn und noch mehr Proben — gegeben werden kann. Dazu gar keine Zeit, um vor der Eröffnung des neuen Hauses einen Vorrath von neuen Stücken vorzubereiten. Durch Monate lebte damals das Burgtheater von der Hand in den Mund, die alten Stücke mußten fort und fort wiederholt werden, so daß ihre Zugkraft erschöpft wurde. Das war nicht Bewirtschaftung des Repertoires, sondern Raubbau, Angriff des Capitals, Vergeudung der Zukunft, um der Noth des Augenblickes abzuhelfen.*) Was Förster zu solchem Gebaren zwang, war die Überstürzung der Übersiedlung. Diese Dinge sind ausführlich dargelegt in einer von mir damals verfaßten Denkschrift; die darin prophezeiten Folgen solchen Verfahrens, das Sinken des Interesses am älteren Repertoire und daher auch der Einnahmen sind bald nachher eingetreten, verschärft durch andere schädigende Ursachen, namentlich dadurch, daß mitten in der Übersiedlungsarbeit, also in einem Moment, da treffsicheres Handeln noththat, ein Director ans Ruder kam, der sich erst mit den Anfangsgründen der Theaterführung vertrautzumachen hatte. Das gelingt auch einem Manne von der Begabung Burckhards nicht von heute auf morgen.

Abb. 207. Baron Hasenauer.

Die Übersiedlung hat mir wie allen, die da mitthun mußten, viel Arbeit und Verdruß bereitet; dennoch knüpft sich daran für mich eine schöne Erinnerung. Ich verfaßte den Epilog, mit welchem das alte Haus geschlossen wurde. Dieser Epilog hat Publicum und Schauspieler lebhaft ergriffen. Es ist mir noch heute erfreulich, zu denken, daß das letzte Wort in jenem geheiligten Raume mir vergönnt war.

Sie wollen auch wissen, hochgeehrter Herr Doctor, warum ich nach Försters Tod meinen Abschied nahm. Davon spreche ich ungern; indessen ich will mich zwingen.

Vielleicht haben Sie gehört, ich habe meine Entlassung verlangt aus Verdruß, weil ich nicht sogleich zum Director ernannt wurde oder um meine Ernennung zu forcieren. Nun, so war es nicht. Im Sommer 1889 hatte ich geheiratet,**) damals stellte ich mein Amt der Oberbehörde zur Verfügung in einem an Seine Excellenz Baron Beczny gerichteten Briefe. Baron Beczny nahm mein Anerbieten nicht an, ich blieb, obwohl mir klar war, daß von nun an höchst unsicher sei, ob ich im Falle der Erledigung des Directionsstuhles Director würde. Im December 1889 trat dieser Fall ein. Sonnenthal und ich wurden provisorisch mit der Führung des Theaters betraut. Nun halte ich an und für sich eine zweiköpfige Leitung eines Theaters für unmöglich, insbesondere wenn die Competenzen der beiden Leiter nicht abgegrenzt sind. Wer hatte das Recht, Stücke anzunehmen, Rollen zu besetzen? Ich oder Sonnenthal? Keiner von uns wußte das. Damals aber hatte ich überdies die sehr deutliche Empfindung, daß ich unter den obwaltenden Umständen die Autorität, die der Director haben muß, nur dann bewahren könne, wenn meine Oberbehörde mir ihr Vertrauen in einer Weise, die nach außen jeden Zweifel ausschließt, zu erkennen gebe. Das Theater sah darin, daß Sonnenthal mir oder eigentlich ich ihm beigegeben war, eine Art Curatel über mich; ich merkte das an tausend Kleinigkeiten, an jedem Blick, jedem Gruß; ich hatte das Gefühl, in einer schiefen Stellung zu sein. Deshalb gieng ich. Vielleicht hatte ich unrecht. Heute scheint es mir, daß ich die Sachlage damals einseitig und übertrieben aufgefaßt und zu rasch gehandelt habe.

*) An diesem Übelstande krankt noch heute, zehn Jahre später, das Repertoire.

**) Baron Berger heiratete die Schauspielerin Stella Hohenfels.

Digitized by Google

Abb. 108. Das neue Burgtheater.

Digitized by Google

Recht gebe ich mir aber heute noch in anderen Erwägungen und Gefühlen, die mich zum Rücktritte bewogen. Ich war es gründlich müde, mir in allen Tonarten sagen zu lassen, dass meine Frau das Hindernis meiner Ernennung sei, und ich machte dem ein Ende. Ferner schien es mir, dass ich, der ich Secretär geworden war, um später Director zu werden, nunmehr eine Verlegenheit für die Oberbehörde sei. Wer auf sich hält, verträgt das nicht. Durch mein Gehen gab ich der Oberbehörde freie Hand.

Doch nun genug von diesem Gegenstande, den ich nur berührt habe, weil Sie es wünschten und weil mir daran lag, allen falschen oder gehässigen Auslegungen meines Austrittes die einfache Wahrheit entgegenzustellen. Ich bitte Sie, die Ausführlichkeit meiner Mittheilungen nicht etwa so zu deuten, als lege ich mir oder meinem Austritte eine besondere Bedeutung für das Burgtheater bei. Mit den besten Grüßen Ihr

Hietzing, den 4. November 1898. Alfred Freiherr von Berger."

Abb. 209. Garderobengang im neuen Burgtheater.

Indessen gieng man eifrig auf die Suche nach einem Director, und das Ergebnis war so merkwürdig, dass es Jahre bedurfte, bis sich Wien an diese Merkwürdigkeit gewöhnt hat. Ihr Name war Max Burckhard.

Der Ministerial-Vicesecretär, der Docent für österreichisches Privatrecht, Dr. Burckhard wurde am 5. Februar 1890 zum artistischen Secretär und am 12. Mai 1890 zum Director des Burgtheaters ernannt.

Wie aus der Pistole geschossen stand dieser neue Director auf dem Plane. Alle begrüßten ihn mit Überraschung; dieser Überraschung folgte das Mistrauen auf dem Fuße. Man wusste viel von seinen trefflichen Eigenschaften als Jurist, man wusste wenig von seinen künstlerischen Ideen, am allerwenigsten von seiner Fähigkeit, ein Theater zu leiten. Widerwärtigkeiten aller Art brachte dem jungen Director sein neues Amt in Fülle. Es gab ein Gekläff und ein Geheul, ein lautes und ein stummes Spiel des Hasses und der Verfolgung. Wohin er blickte, sah er Feinde, Gegner und Hetzer. Im Hause und außer dem Hause, im Publicum und in der Kritik, in der Welt der Literatur und in der Welt der Künstler grollte und gährte es — und doch gieng er seines Weges, ja man muss heute die Kunst bewundern, mit der er durch alle diese Fährnisse hindurch seine Straße schritt. Vielleicht ist seine beste Kraft in dieser Kunst aufgegangen.

Wer ihm auf seinem Wege folgte, seine hastige, fahrige, ruhelose Art, der aber eine gewisse Grazie nicht abgieng, beobachtete, der konnte sich der Sympathie für diesen Mann nicht entschlagen, einer Sympathie, die dem Menschen noch mehr als dem Director galt.

Digitized by Google

Abb. 210. Neues Hof-Burgtheater. Zuschauerraum, von der Bühne aus gesehen.

Digitized by Google

Abb. 211. Marie Poepschil.

Burckhard ist ein merkwürdiges Gemisch von modernstem Wesen und ältestem Wienerthum, er hat die liebenswürdige grobe, freudige und doch indolente Art des echten Wieners, aber unter seinem Stößer wirbeln allerlei radicale Gedanken. Er hat eine scharfe Gabe, Menschen und Dinge zu beobachten und einen Mutterwitz von guter Prägung. Er hat eine kecke und resolute Manier des Drauflosfahrens und Festhaltens, bei der man nie recht weiß, ob es Energie oder Eigensinn ist. Seine Eigenschaften prasseln wie ein Feuerwerk ineinander; er scheint sich nur wohl zu fühlen, wenn die Funken recht um ihn herumstieben.

Ein Wunderbares geschah: er versöhnte seine Gegner, er schloß mit den Ärgsten günstigen Frieden, ja er machte sich manche zu Freunden. Seine Freunde bewahrte er sich und sie gaben ihm überall ein fröhliches und treues Geleite. Das alles spricht für sein Verständnis der menschlichen Natur; und in dem Augenblicke, als es beinahe den Anschein hatte, als sei sein Werk ihm geglückt, als sei seine Position gefestigt, war der Weg jählings zu Ende. Seltsam muß es berühren, wenn man die Worte, die man seinem Scheiden widmete, mit den Worten vergleicht, die man ihm zurief, als er plötzlich zum Amte eines Burgtheaterdirectors berufen wurde. Vielleicht war Irrthum und Vorurtheil in beiden Fällen im Spiele. Mancher Tadel und manches Lob trafen ihn unverdient; man hat den Menschen und den Director oft verwechselt, keinem zum Nutzen.

Auf seinem Posten war Max Burckhard ein genialer Dilettant. Er hat immer den besten Willen, das redlichste Bestreben gehabt, dem Hause am Franzensring das Beste zu geben, und dabei war es doch seinem innersten Gefühle eigentlich etwas Fremdes. Soviel Verstand er mitbrachte, vom Herzen war in seiner ganzen Directionsführung wenig zu spüren, und ein Director, wie ein Schauspieler, wie ein Dichter muß mit seinem ganzen Herzen bei der Sache sein. So war es auch mit Laube, den Burckhard in seiner Antrittsrede sich zum Muster zu nehmen gelobte; niemand war ungeeigneter, dieses Gelöbnis zu halten, als Max Burckhard. Laube kannte das große Geheimnis der Theaterführung, er

Abb. 212. Friedrich Mitterwurzer als „Hamlet.“
Phot. von Dr. Székely.

Digitized by Google

Abb. 213. Hauptvorhang des neuen Burgtheaters. Gemalt von Gur.

Digitized by Google

stand als Feldherr mitten unter seinen Schauspielern, er war die oberste Instanz und die oberste Autorität in allen Dingen der Bühne, er wusste, dass der Director der erste und beste Regisseur seines Hauses sein muss, dass er verstehen muss, mit den Dichtern zu arbeiten, ihnen zu rathen, sie zu stützen, sie zu fördern. Das Wertvollste, was Schreyvogel, Laube und Wilbrandt hinterlassen haben, war die Förderarbeit, die sie den Dichtwerken angedeihen ließen. Seit Wilbrandts Abgang hat die Mitarbeit des Directors an den Stücken aufgehört. Aber auch auf einem anderen Gebiete hat der Director eines ersten Kunstinstitutes Pflichten: er muss die Gabe haben, dort zu sehen, wo andere nicht sehen, er muss nicht bloß folgen, sondern er muss auch voranschreiten können; einen Schauspieler, der irgendwo schon Rang und Namen hat, zu engagieren, ist gewiss löblich, aber den richtigen Nachwuchs zu finden, junge Talente dem Hause zu verpflichten, aus denen später die Lücken im Personal ergänzt werden können, ist schwieriger und — nothwendiger. Im Finden und Entdecken liegt das Genie des Theaterdirectors. Ein Wegweiser, ein Ruthengänger der Kunst war Heinrich Laube — Burckhard war es nicht. Er begann, seine Findigkeit just zu erproben, als er gehen musste. Sein größtes Verdienst um das Ensemble bestand darin, dass er Mitterwurzer und Kainz dem Hause verpflichtet hat. Beide Engagements gereichen dem Theater zur Ehre und zum Gewinn; der kluge und diplomatische Burckhard hat sie bewerkstelligt, aber es war nicht erst nothwendig, Mitterwurzer und Kainz zu entdecken, ebensowenig wie die Sandrock, wohl aber wäre es nothwendig gewesen, den Schein zu vermeiden, als sollten diese Engagements einem Starsystem dienen, das dem Burgtheater unzukömmlich ist.

Abb. 214. Friedrich Mitterwurzer als Tabarin.

Abb. 215. Friedrich Mitterwurzer als Mephisto.

145 Stücke „standen" während seiner Directionszeit auf dem Spielplane, davon hat er 62 aus dem alten Hause herübergenommen, 83 giengen unter ihm zum erstenmale in Scene. Das erste, was einem in die Augen fällt, wenn man diese 83 Novitäten Revue passieren lässt, ist die merkwürdige Wahrnehmung, einen wie kleinen Raum die Franzosen einnehmen. Die Franzosenzeit des Burgtheaters ist vorbei. Bisson-Carrés Salon-

Digitized by Google

Abb. 216. Stiegenhaus im neuen Hof-Burgtheater.

Digitized by Google

Abb. 217. Stiegenhaus im neuen Hof-Burgtheater.

Digitized by Google

Abb. 218. Friedrich Mitterwurzer als Shylock.

poſſe „Der Herr Miniſterialdirector“, Halévys „Kleine Mama“, Edmond Roſtands „Die Romantiſchen“ ſind die bemerkenswertеſten Stücke, die aus Paris bezogen wurden. Keines entſpricht eigentlich dem Genre, das Laube zu pflegen liebte. Nicht nur der perſönliche Geſchmack des Directors mag in dieſem Punkte ausſchlaggebend geweſen ſein, auch die lebhafte Concurrenz des Deutſchen Volkstheaters hat vielleicht da mitgeſpielt, und man hat dieſer Concurrenz zu leicht und zu raſch nachgegeben. Der Entgang des franzöſiſchen Sittenſtückes iſt ein empfindlicher Schaden für das Repertoire und ſeine Zugkraft. Sardou und Dumas verdienen gewiſs ebenſoviel Beachtung, wie Biſſon-Carré und Roſtand. Nicht nur, daſs in ihrem ſcharf zugeſpitzten Dialog, wie Laube dies einſah, die Schauſpieler glänzende Gelegenheit finden, ihre Kunſt zu üben, auch für das Publicum ſind dieſe Stücke ein Lockmittel; daſs der Director ſie fahren ließ, hat die Caſſa zu büßen gehabt. Daneben freilich darf nicht vergeſſen werden, daſs das Burgtheater in deutſcher Kunſt wurzeln muſs. Ein Theater wie die Burg iſt berufen, ein Centralſtützpunkt der deutſchen Literatur zu ſein, die Burg iſt das literariſche Wahrzeichen Wiens. Die politiſche Lage Öſterreichs im Gebiete deutſcher Kunſt hat ſich ſeit Laube ſtark verändert, auch der jung-deutſche Laube würde heute erkennen, daſs das Wiener Burgtheater vor allem ein deutſches Theater ſein muſs. Seine künſtleriſche Miſſion wird heute beinahe zu einer politiſchen. Das ſah Burckhard ein; nie war das Repertoire des Burgtheaters germaniſcher wie unter Burckhard. Ibſen trat mit ſechs Stücken auf den Plan: „Volksfeind“, „Kronprätendenten“ (eine Muſtervorſtellung allererſten Ranges), „Feſt auf Solhang“, „Stützen der Geſellſchaft“, „Klein Eyolf“, „Wildente“, Hauptmann eroberte ſich nach harten Kämpfen ſeinen Platz: „Einſame Menſchen“, „College Crampton“, „Hannele“, „Verſunkene Glocke“, Anzengruber wurde endlich die ihm gebürende Ehrung, Wilbrandts „Meiſter von Palmyra“ ward ein Caſſenſtück, Sudermanns „Schmetterlingsſchlacht“, „Glück im Winkel“, „Morituri“ brachten nachhaltige Erfolge. Von Öſterreichern erſchienen unter Burckhard zwei junge Männer auf den Bretterr:

Abb. 219. Friedrich Mitterwurzer als Derwiſch. („Nathan der Weiſe“.)

Digitized by Google

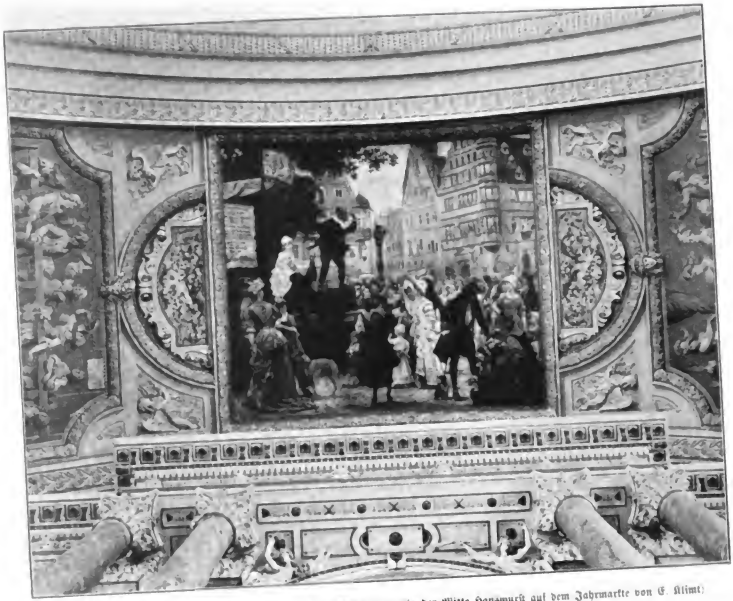


Abb. 220. Deckengemälde (Stiegenhaus) im neuen Hof-Burgtheater (in der Mitte Hanswurst auf dem Jahrmarkte von E. Klimt).

Digitized by Google

Arthur Schnitzler mit der „Liebelei“, Leo Ebermann mit der „Athenerin“, und auch hier, vielleicht hier am deutlichsten, sehen wir die von mir immer wieder betonte Erscheinung: das Gute in Schnitzler, das Österreichische sind die Stoffe und Charaktere, die er aus dem Volksleben holt, und darin mag man, selbstverständlich ohne irgend welchen Vergleich ziehen zu wollen, Schnitzler neben Grillparzer stellen. Beide haben Volksthümliches in höhere Sphären gehoben, der eine in das Gebiet der Tragödie, der andere in das Gebiet des Sittenstückes, und die Ahnen beider wären auf der Stammtafel Anzengrubers, Raimunds, Nestroys, der Wiener Volksdichtung zu suchen. Ebermann hingegen, der bei seinem Auftreten arg überschätzt wurde, ist bei aller Verstandesbegabung der echte österreichische Epigone, der heutige Vertreter der Otto Prechtler, Weilen u. s. w.

Ein bleibendes Verdienst Burckhards — in meinen Augen sein größtes Verdienst — war, dass er nicht nur die Thore des Burgtheaters dem modernen Geiste, sondern auch dem Volke öffnete. Er hat die billigen Nachmittagsvorstellungen geschaffen. Mit Stolz können wir heute sagen, dass das Burgtheater an Sonntagnachmittagen die erste Volksbühne Deutschlands ist.

Abb. 221. Frau Wilhelmine Mitterwurzer.

Abb. 222. Adele Sandrock. Phot. von Adele.

Wenn wir die Vorzüge des Burckhard'schen Repertoires rückhaltlos anerkennen, dürfen wir auch seine Fehler nicht verschweigen: der Contact des Theaters mit der Gesellschaft wurde loser; dem täglichen Gerichte — man verzeihe diesen Ausdruck — wurde nicht die genügende Sorgfalt zutheil, die alten Bestände des Spielplanes vermorschten, verstaubten. Bühnen wie das Burgtheater, die ein erbgesessenes Stammpublicum haben, bewahren den Contact mit diesem eben hauptsächlich durch die Pflege eines Repertoires, das Mustervorstellung an Mustervorstellung reiht. So ist es bei der Comédie Française,

Digitized by Google

Abb. 223. Nach einer Radierung.

Digitized by Google

so war es im alten Burgtheater. Hier wie dort iſt das Publicum „die Geſellſchaft“.

Die altbewährten Kräfte wurden nicht immer genügend beſchäftigt, manche ganz dem Intereſſe des Publicums entrückt; auch falſche Beſchäftigung war nicht ſelten, denn Burckhard hatte die Freude am Experimentieren. Zwei ſtarke Säulen gewann er an Friedrich Mitterwurzer und Adele Sandrock. Vielleicht ſtützte Burckhard, wie wir dies oben ſchon angedeutet, ſein Repertoire ſogar allzuſtark auf dieſe Säulen. Mitterwurzer trat 1894 zum drittenmale ins Burgtheater, dem er ſchon 1871 bis 1874 und 1875 bis 1880 angehört hatte. Nun aber kam er erſt als der große Schauſpieler, der ganz Wien begeiſterte. Es war die ſtärkſte ſchauſpieleriſche Individualität, die im Burgtheater je geſpielt: ganz Natur, ganz Temperament und doch erfahren in allen Künſten und in aller Technik. Kein

Abb. 224. Karoline Medelsky als „Rautendelein.“ („Verſunkene Glocke.“)

Virtuoſe im herkömmlichen Sinne, aber ein Virtuoſe des Gefühles; ein Mann, modernſten Empfindens voll und begabt mit der Fähigkeit, die geringſten Schwankungen der Seele mimiſch auszudrücken. Eigentlich war er ein genialer Improviſator der Stimmung.

Vielleicht ein directer künſtleriſcher Nachkomme Straßnitzkys und Prehauſers. Bei aller Kunſt kein „Kunſtkomödiant“, ſondern ein echter Volksſchauſpieler. Von ihm ſagte einmal der feinſinnige, alles Neue in Wert und Bedeutung raſcherfaſſende Ludwig Hevesi: „Mitterwurzers Franz Moor und König Philipp waren Burgtheater des zwanzigſten Jahrhunderts.“ Fräulein Sandrock ſchien das Erbe der Frau Wolter anzutreten, nur daß bei ihr das Temperament an Stelle der

Abb. 225. Ferdinand Bonn als Hamlet. Phot. von Höffert.

Digitized by Google

Abb. 226. Hübner als Parricida. („Wilhelm Tell.")

Tradition trat. Ihre Genialität liegt in ihren Nerven. Sie ist eine Instinct-Schauspielerin mit ungestümen Sinnen. Aber sie bleibt immer im Gebiet der Kunst, denn sie hat die Harmonie der Vollnatur. Neue Talente fand Burckhard wenige und es muss wohl gesagt werden, dass lange Jahre für den Nachwuchs nicht im genügenden Maße gesorgt wurde. Das einzige junge vielversprechende Talent, das unter Burckhard auf die Bühne trat, war Fräulein Medelsky, ein rührendes Talent voll Anmuth und Schlichtheit, ohne große Kraft, aber reich im Herzen. Ein Mann, der vieles und Vortreffliches zu bringen imstande gewesen wäre unter fester und starker Führung und Zügelung, ein Mann, an dem gerade ein Director hätte zeigen müssen, wie auch die ungeberdigste Kraft sich dem Ensemble als nützliches Glied einfügen muss, war Ferdinand Bonn. Es ist schade um ihn. Was hätte Laube aus ihm gemacht! Für den trefflichen, allzufrüh vom Tode hingerafften Hübner fand sich kein Ersatz, ebensowenig für Frau Gabillon. In die Reihe der Komiker Beckmann-Meixner-Bukovics trat mit Glück Herr Römpler, weniger derb als seine Vorgänger, aber gemüthreicher. An Zeska und Treßler, insbesonders an letzterem, der vielseitig in allerhand Humoren ist, an den Damen Bleibtreu und Kallina gewann das Ensemble regsame Kräfte, die nach und nach das Interesse des Publicums gewinnen werden. Fräulein Lotte Witt ist eine Schauspielerin von großer Natürlichkeit und lebhaftem Blute. Der Vortragsmeister Strakosch reiste für das Burgtheater, suchte Talente und hielt die deutsche Bühne in Evidenz. Strakosch, der die Technik des Lehrens wie kein Zweiter beherrscht, hat insbesonders bei Fräulein Medelsky gezeigt, was ein guter Lehrer bei einem starken Talente vermag und wie nothwendig ein Sprachmeister in einem großen Theater ist. Eigentlich kann auch der

Abb. 227. Alexander Römpler.

Digitized by Google

reifste Schauspieler des Lehrers nie völlig entrathen. Er bedarf immer der Führung und des Spiegels, der ihm die Wahrheit sagt.

Burckhard, der für die Schauspielleistung eines einzelnen ein modernes Verständnis besaß, mangelte es aber an Sinn fürs Ganze. Das Ensemble wurde unter ihm immer lockerer. Auch um das Bühnenbild kümmerte er sich wenig. Die Decorationskunst des Burgtheaters steht noch immer im Zeichen der Makart'schen „Farbenpracht", die unter Dingelstedt ihren Einzug auf die Bühne gehalten hat. Die Anordnung der Scenen, das Spiel der Comparsen, das Milieu, in dem die Handlung vor sich geht, haben sich aber von der Nüchternheit der Vierziger- und Fünfzigerjahre noch nicht völlig befreit. Da thäte Modernisierung dringend noth, und ich glaube, dass es auch nicht schaden könnte, wenn die Decorationskunst ein wenig modernen Stil und Stilsinn beweisen würde. Von Böcklin könnte sie manches lernen. Und könnte nicht gerade ein Haus wie das Burgtheater in der Ausschmückung der Innenräume vorbildlich für den Geschmack wirken? In Paris spielen die Toiletten auf dem Theater eine große Rolle in der Modeentwickelung. In Wien gaben lange Zeit die Liebhaber des Burgtheaters den Ton an für elegante Kleidung. Könnte nicht auch die Kunst der Wohnungsausschmückung von der Inscenierungskunst eines Theaters lernen?

Abb. 228. Karl von Zeska als Reif-Reistingen.
Phot. von Krziwanek.

Abb. 229. Hedwig Bleibtreu.

Wir sehen also aus dem Vorangehenden, dass die Constellation am Burgtheaterhimmel unter Burckhard eigentlich eine sehr günstige war. Das Glück war dem Director hold, er bekam Trumpf auf Trumpf in die Hand. Wenn trotzdem vieles misrieth, wenn trotzdem mancher Missstand einriss, wenn Klagen über die Direction laut wurden, die begründet waren, so trug daran allerdings die künstlerische und psychische Artung des Directors Schuld, aber ich bin heute überzeugt, dass Burckhard auf dem Wege war, thatsächlich ein guter Director zu werden. Seine große Auffassungsgabe durchdrang das ganze, ihm neue Stoffgebiet des Theaters, und nachdem er durch falsches Experimentieren, durch totale Unkenntnis der Verhältnisse viel Schaden dem Burgtheater zugefügt, wäre er vielleicht auch der Mann gewesen, dem Hause,

Digitized by Google

das ihm endlich auch ans Herz wuchs und sein eigenstes Interesse entzündete, wieder aufzuhelfen. Aber gerade in dem Augenblick, als aus dem zuerst tappenden und ungeschickten Schüler ein Meister sich zu bilden begann, wurde er vom Amte entfernt. Wiederholt waren während der Directionszeit Burckhards Krisengerüchte laut geworden, aber sie verstummten immer wieder. Die Presse, die zuerst mit allen Kriegshörnern zum Kampfe gegen ihn gerufen, war jetzt seine Stütze und sein Schutz geworden: aber auch in diesem Falle, wie so oft, wurde die ganze Frage vom Künstlerischen auf das Persönliche hinübergespielt. Die Personalfrage erstickte wieder einmal die künstlerische Frage.

Abb. 230. Anna Mallina als Georg. („Götz von Berlichingen.")

Plötzlich wurde die Burgtheaterkrise, die man schon wieder aus der Welt geschafft wähnte, acut. Und die Gründe, die sie in letzter Linie herbeiführten, sind seltsam genug. Der Director des Burgtheaters schlug sich als dramatischer Dichter zur Volkspartei, zu der ihrem Wesen nach dem Burgtheater entgegengesetzten Strömung einer österreichisch-nationalen Kunst. Burckhards Stücke „Die Bürgermeisterwahl" (aufgeführt im Deutschen Volkstheater) und „Das Ratherl" (aufgeführt im Raimund-Theater) hatten großen Erfolg. Sie waren frisch, lebendig, volksthümlich, ganz und gar nicht Kunstproduct, nicht im entferntesten Bildungsdramatik. Der alte Wiener Hanswurst, der allen Leuten die Wahrheit sagt und sich lustig macht über die actuellen Verkehrtheiten und Blödigkeiten, lebte o Schrecken! — im Geiste eines k. k. Burgtheaterdirectors wieder auf! Und wie vor mehr denn hundert Jahren war ihm heute das gleiche Los beschieden: Er wurde „entfernt". Die freimüthige Sprache Burckhards, seine Selbständigkeit, seine Rücksichtslosigkeit gegen hohe Herren, die sich ins Theatergetriebe mischen wollten, sein wirklich nationales Denken machten ihn „unmöglich". Er sah die Unhaltbarkeit seiner Stellung und nahm seine Entlassung. Wieder wurden eifrig alle Männer genannt, die immer genannt werden, wenn der Posten des Burgtheaterdirectors frei wird. Die meisten Chancen hatten: Heinrich Bulthaupt, Emil Claar, der kluge und theaterpraktische Leiter des Stadttheaters in Frankfurt, Oberregisseur Josza Savits in München und Dr. Paul Schlenther, der Theaterkritiker der „Vossischen Zeitung" in Berlin, den eine gewisse Partei der Schauspieler auf den Schild gehoben hatte.*) Diese Partei siegte, und Dr. Paul Schlenther wurde am 1. Februar 1898 zum Director des Burgtheaters ernannt.

Abb. 231. Lotte Witt. Phot. von J. Löwy.

*) Über die seltsame Geheimgeschichte dieser Krise und die Rolle, die diese Partei dabei gespielt, vgl. Hermann Bahr: „Wiener Theater" (Berlin S., Fischer, 1899).

Digitized by Google

XI.

Heute ist Schlenther fast zwei Jahre Director und es ist also gestattet, über seine bisherige Thätigkeit sich ein Urtheil zu bilden. Das erste Jahr des Schlenther'schen Regimes schloss mit einem Deficit von circa 141.000 Gulden gegen ein Deficit von circa 90.000 Gulden im letzten und in den letzten Jahren unter Burckhard. Dabei darf man nicht vergessen, dass die kaiserliche Subvention des Burgtheaters gegenwärtig 200.000 Gulden ausmacht, so dass das eigentliche Deficit 341.000 Gulden beträgt. Als das Burgtheater ins neue Haus übersiedelte, war die Subvention 84.000 Gulden, davon wurden vor der Ära Burckhard immer einige tausend Gulden erspart; als unter Burckhard das Deficit immer höher schwoll, wurde die Subvention unter

Abb. 232. Lotte Witte als Hanne Schäl in „Fuhrmann Henschel". Phot. von J. Löwy.

Abb. 233. Conrad Löwe als Terpander („Die Athenerin").

dem Titel eines außerordentlichen Zuschusses um 116.000 Gulden erhöht. Die Gründe der heutigen Finanzmisswirtschaft des Burgtheaters sind rein künstlerischer Natur. Die Unkenntnis der Verhältnisse und vor allem die Schwäche und die Indolenz des dem Amte in keinerlei Weise gewachsenen Directors tragen Schuld an dem rapiden Niedergange des Hauses. — Ich klage an, und so will ich denn beweisen.

Als Director Schlenther nach Wien kam, hatte er keine Ahnung von den inneren Verhältnissen des Repertoires. Zum Unheil des Hauses hat er diese Ahnungslosigkeit bewahrt. Schlenther glaubt, es genüge, neue Stücke zu erwerben, sie so oft als nur möglich, meistens öfter als möglich, zu spielen, das alte Repertoire aber gienge mittlerweile von

Digitized by Google

Abb. 234. Babette Devrient-Reinhold („Kleine Mama").

selbst. Die neuen Stücke werden, soweit sie sich überhaupt auf dem Spielplane halten, durch Raubbau erschöpft, das alte Repertoire geht indessen heillos in die Brüche. Es gibt gewisse Grundregeln in der Bewirtschaftung des Spielplanes,*) die kein Director außeracht lassen darf und deren fortwährende Vernachlässigung sich heute bitter rächt. Jedes Stück darf nur eine gewisse Anzahl von Aufführungen in jedem Jahre haben; wird diese Anzahl überschritten, so verliert das Stück seine Zugkraft und ist dann oft nicht mehr zu retten. Neue Stücke dürfen nie so oft gegeben werden, als das Publicum sie verlangt; das Burgtheater hat in dieser Beziehung einen ganz anderen Weg zu gehen, als die anderen Schauspielhäuser, wo man ein Stück so oft gibt, als nur irgend möglich ist: hat das Stück seine Schuldigkeit gethan, ist seine Zugkraft erschöpft, dann verschwindet es einfach im Archiv. Ein Stück im Burgtheater aber soll Jahre leben. Heute ist der größte Theil des Bestandes zwanzig, dreißig und mehr Jahre alt. Wenn man aber andererseits ein Stück zu selten gibt, es zu lange liegen läßt, dann verliert das Stück seine Standfähigkeit und ist ein- für allemal verloren. Schlenther sündigt in beiden Beziehungen. Heute stehen im Burgtheater-Repertoire nur mehr 106 Stücke: noch 1896/97 war der Bestand 135 und unter Burckhard bewegte er sich zwischen 118 und 125. Die neuen Stücke aber erreichen eine Anzahl von Aufführungen, wie sie im Burgtheater bisher in den seltensten Fällen erlebt worden sind; das ist aber durchaus kein Beweis für das Glück des Directors, sondern nur für dessen Ungeschick, weil er die Stücke öfter gibt, als ihre Zugkraft es verträgt. Früher war ein Sitz im Burgtheater nur unter sehr schweren Modalitäten zu erhaschen und es wurde gesucht, durch alle mögliche Protection ins Haus zu gelangen; diese Schwierigkeit, einen Platz zu bekommen, die zu den komischesten Auswüchsen führte, ist längst vorbei — das Gedränge beim Einlaß ins Burgtheater gehört längst der Sage an.

Abb. 235. Elisabeth Hruby als Maria („Göß").

*) Über diese Grundregeln, sowie über den ganzen Mechanismus des Repertoires vgl. die Denkschrift, die Baron Berger in der „Wage" (II. Jahrgang, Heft 40, 41) veröffentlicht hat.

Digitized by Google

Schlenther sagte, als er Director wurde: „Meine erste Sorge ist jetzt, das classische Repertoire wieder auf die Beine zu stellen; es war seit jeher der Stolz des Burgtheaters und muss es wieder werden.“ Auf die diesen Worten entsprechenden Thaten haben wir umsonst gewartet. Nicht nur der Stolz, auch die Stärke des Burgtheaters liegt im classischen Repertoire. Wenn Schlenther ein anderesmal sagte: „Gleichwie andere Bühnen muss auch das Burgtheater viele Novitäten bringen“, so irrte er. Das Burgtheater hat heute ganz andere Aufgaben zu erfüllen als andere Bühnen. Die Production der Gegenwart in gerechter Weise zu pflegen, Schritt zu halten mit ihren Kämpfen und Versuchen, ist einer Hofbühne heute versagt. Die Strömungen in der Kunst, die nach Ausdruck ringen und ihn zum Theil schon gefunden haben, just die Strömungen, in denen die Wellen unserer Gefühle am lautesten an die Ufer der heutigen Gesellschaft schlagen, können in einem Hause, dessen Stammpublicum Kreisen angehört, die für diese Strömungen kaum die Ahnung eines Verständnisses haben, kein Bett finden. Die Rolle einer Hofbühne vom Range des Burgtheaters ist jetzt eine ganz andere, als sie es zur Zeit Laubes war. Das Burgtheater soll der Pflege des classischen Besitzstandes vor allem gewidmet sein, es soll die bleibenden Werke der dramatischen Literatur vergangener Zeiten in mustergiltiger Form unserem modernen Empfinden aufs Nächste gerückt darstellen. Das Burgtheater sei ein Museum! Wenn es diese Aufgabe erfüllt, wird es seiner Culturmission gerecht werden. Der modernen Kunst zolle es seinen Tribut vor allem durch die höchste Vervollkommnung der Darstellung und der Inscenierung. In dieser Beziehung darf das Burgtheater die Führerschaft unter den deutschen Bühnen anstreben Sollte sie anstreben! Soweit die dramatische Literatur aus dem Tageskampfe in die historische Betrachtung rückt, soweit das Werk eines einzelnen ein Reifeproduct der Individualität und der Zeit bedeutet, wird es auch auf der Hofbühne Zutritt finden können, finden müssen. Nicht dem Kampf, der Klärung öffne sie ihr Thor. Die Aufnahme eines Stückes in das Repertoire des Burgtheaters gleiche der Einverleibung dieses Werkes in den eisernen Bestand der deutschen Bühne. So galt es früher, so soll es wieder gelten!

Abb. 236. Olga Lewinsky-Precheisen. Phot. von Krziwanek.

Abb. 237. Arthur Schnitzler.

Digitized by Google

Aber der eiserne Bestand, „der Stolz des Burgtheaters“, sieht unter Schlenther übel aus. Quantitativ wie qualitativ. Shakespeare, der noch 1895/96 mit 20 Werken und 45 Aufführungen, 1897/98 mit 18 Werken und 46 Aufführungen im Repertoire vertreten war, zählte im ersten Jahre unter Schlenther (1898/99) nur 11 Werke mit 22 Aufführungen. „Julius Cäsar“, „Antonius und Cleopatra“, „Kaufmann von Venedig“, „Othello“, sämmtliche Königsdramen mit Ausnahme von „Heinrich V.“ und „Richard III.“ fehlen im Schlenther'schen Spielplane. Goethe, der früher 12 bis 17 Aufführungen im Jahre zählte, musste sich 1898/99 mit 5 begnügen. Grillparzer, der 1889/90 noch 28 Aufführungen von 8 Werken, in der Saison 1897/98 17 Aufführungen von 8 Werken hatte, ist auf 8 Aufführungen von 6 Werken gesunken, und ich glaube doch, gerade Grillparzer hätte ein Recht auf eine besondere Berücksichtigung in einem Wiener Hoftheater. Seit zwei Jahren steht kein einziges Werk von Hebbel im Repertoire. Die systematische Vernachlässigung der Classiker

Abb. 238. Dr. Paul Schlenther.
Phot. von Loescher & Petsch, Berlin.

drückt sich aber auch in merkwürdigen Ziffern aus. So ist beispielsweise der Tantièmenvoranschlag pro 1899 in den ersten sechs Monaten bereits um circa 12.000 Gulden überschritten worden. Das Zurückdrängen der classischen, tantièmenfreien Werke drückt sich auch darin aus. Die «Standard-works» der Modernen aber, jene Werke, deren Musteraufführung eine heilige Pflicht des Burgtheaters in der Gegenwart bedeuten müsste, jene Werke, die Burckhard mit harter Mühe ins Burgtheater gebracht hat, vernachlässigt Schlenther in der schlimmsten Weise. Ibsen musste sich 1898/99 mit zwei Aufführungen eines Werkes begnügen. Anzengruber hat es — Ibsen, dem Ausländer, zum Troste gesagt — auch nur zu zwei Aufführungen gebracht. Die Reprisen, die Schlenther unternimmt, sind interesse- und bedeutungslos. Es werden alten Stücken neue Flecke aufgesetzt — weiter nichts. Von einer Abtönung des also neu zusammengesetzten Ensembles, von einer durcharbeitenden Regie, von einer wirklichen Neubelebung keine Spur. Es ist ein rein mechanischer Vorgang. Welche Arbeit verwendeten Laube, Wilbrandt, Förster auf eine

Abb. 239. Amalie Schönchen.

Reprise! Nicht um neue Besetzungen, um neue Inscenierungen handelt es sich. Eine Reprise muss ein neuer Guss sein aus einer völlig neuen Form. Aber der Gießer fehlt.

Digitized by Google

Die Novitätenliste ist planlos zusammengesetzt. Von Österreichern brachte Schlenther den Volksdramatiker J. J. David, dessen Stärke im Roman und in der Lyrik liegt, mit dem Schauspiele „Neigung“ und den Kunstpoeten Hofmannsthal mit zwei Einactern, Marie v. Ebner-Eschenbach kam mit einem Einacter zum Worte. Hauptmann und der Effectefabrikant Philippi mit dem groben Stücke „Das Erbe“ brachten Schlenther

Abb. 240. Ferdinande Schmittlein. „Biberpelz.“

die einzigen Erfolge. Dazwischen lief eine Menge minderwertiger und des Burgtheaters unwürdiger Stücke, die dem Hause Schaden brachten und das Publicum verscheuchten. Nie war der Spielplan charakterloser wie eben jetzt. Seit drei Jahren sind die Abonnements um 30.000 Gulden zurückgegangen; ein Beweis, wie gering das Interesse des Stammpublicums geworden ist. Bei dieser Gelegenheit noch einige Zahlen zur Illustrierung. Unter Schlenther wurde die unheilvolle Maßregel ins Leben gerufen, zweierlei Preise einzuführen. An gewöhnlichen Spieltagen sind die Preise niedriger wie früher, bei Premièren

Digitized by Google

und beim Auftreten berühmter Gäſte höher. Dieſes Eintheilen der Vorſtellungen in zwei Kategorien iſt nicht nur lächerlich, ſondern auch ſchädlich. Die im Voranſchlage pro 1899 mit 1400 bis 1500 Gulden präliminierten Durchſchnittseinnahmen ſind auf eine Durchſchnittshöhe von 1000 Gulden geſunken, und wie oft gehen die Einnahmen ſelbſt in den beſten Monaten tief unter 1000 Gulden! Es gibt jetzt Einnahmen von 300 bis 400 Gulden im Burgtheater. Wenn das zu Anfang des Jahrhunderts geſchah — was übrigens ſehr ſelten war — ſo wurden den Schauſpielern ihre Spielhonorare bis auf ein Minimum reduciert; man nannte dieſe Vorſtellungen „Nieten“. Aber dieſe tiefen Einnahmen finden ſich heute nie bei claſſiſchen Stücken; „Richter von Zalamea“, „Wallenſtein“, „Minna“ u. ſ. w., verbürgen volle Häuſer. Welcher Schatz wäre aus dem claſſiſchen Repertoire noch zu holen! Aber der Director müſste ein Bearbeiter, ein Regiſſeur, ein Inſceneſetzer ſein. Vor dieſer Aufgabe ſteht Schlenther rath- und hilflos da. Der ſchneidige, rückſichtsloſe Literat, der energiſche Kritiker von einſt, der mit ſeiner Überzeugung durch Mauern rannte, iſt hier auf ſeinem neuen Platze in hilfloſer Schwäche von allem Geiſte und allen Geiſtern verlaſſen. ‹Laissez faire, laissez passer› iſt ſeine Maxime. Aber dieſe Manchester-Moral eines temperamentloſen Directors bringt ein Theater um.

Abb. 241. Conſtantin Prinz zu Hohenlohe-Schillingsfürſt.

Nur in einem übertrifft Schlenther alle ſeine Vorgänger: Er iſt der geſchickteſte Höfling, der je Director des Burgtheaters war. Er ſagt zu allem ja und Amen, zu den Herren oben und unten, rechts und links, zu den Schauſpielern, die Rollen haben wollen oder zurückweiſen, zur Cenſur, die widerſinnig ſtreicht und verſtümmelt — aus einem Stücke wurde jüngſt ein unehelicher Sohn mit Haut und Haar entfernt, weil — o ſeliger Hägelin! — wie der Cenſor meinte, das Budget an unehelichen Kindern im Burgtheater bereits erſchöpft ſei.

Und nun zum Enſemble. So vielköpfig es iſt, ſo ungenügend iſt es. Beinahe alle Rollen des claſſiſchen Repertoires ſtehen auf zwei Augen. Von Nachwuchs keine Spur. Was Baron Berger in ſeiner oben citierten Denkſchrift über das Enſemble des Burgtheaters zu Beginn der Ära Burckhard ſchrieb, hat heute nicht nur nicht geminderte, ſondern ſogar erhöhte Geltung. Berger ſchrieb unter anderem: „Das Enſemble iſt vorwiegend Werk des Directors. Seine Wichtigkeit iſt ſo groß, daſs es bis zu einem Grade, den man nicht für möglich halten ſollte, die Wirkung der Darſtellung der Hauptrollen ſteigert; ſelbſt wenn die Darſtellung derſelben keine vollgiltige iſt, kann ſie, vom Enſemble getragen, vom Publicum für eine ſolche genommen werden. Es gibt Theater, in denen der Director mittels ſeiner Schauſpieler alle Rollen ſpielt. Dazu ſind freilich nöthig Schauſpieler ohne ausgeprägte künſtleriſche Individualität. Das Burgtheater im Gegentheil beruhte immer auf Individualitäten, denen auch der kräftigſte Director die Monotonie ſeines eigenen Ich nicht aufzuzwingen vermag, wie dies Laube im Stadttheater zu Zeiten gerne gewollt hätte. Aber wenn es auch gut iſt, daſs der Director ſeinen Künſtlern gegenüber ſich ſelbſt nicht ganz durchſetze, ſo muſs doch ein Drang da

Digitized by Google

sein, sich durchzusetzen, der bei den Nebenrollen näher zum Ziele kommt, als bei den Hauptrollen. . . .

Der Kern von Künstlern allerersten Ranges in dem zahlreichen, jetzt 56 Köpfe zählenden Schauspielerpersonal des Burgtheaters ist mit den Jahren sehr zusammengeschmolzen, und nicht wenige unter diesen wenigen sind alt. Eine namhafte Zahl von Stücken kann in den entscheidenden Rollen, in denen die schauspielerische Zugkraft des Stückes ihren Sitz hat, nicht mehr mit wirklich ersten Kräften besetzt werden. Vielleicht würde die öffentliche Meinung mehr beliebte Schauspieler des Burgtheaters für solche ersten Ranges erklären, als dies der besonnene Beurtheiler thun muss, dem es um eine wahre Schätzung der lebendigen Kraft des Theaters zu thun ist, wie sie sich, ohne alle Illusion gesehen, darstellt. Die Illusion aber, getragen von Gewohnheit, Glauben und Liebe, lässt dem Publicum die Träger anerkannter Künstlernamen anders erscheinen, als sie sind, anders, als sie demjenigen vorkommen, der sie sieht, ohne sich im Banne der die Illusion erzeugenden Ursachen zu befinden. Das, was ein Schauspieler einmal war, bleibt für das Wiener Publicum lange als Vision, als Idol stehen, nachdem er ein anderer geworden ist, leiblich verfallen, manieriert, Routinier. Es ist gut, dass das Publicum nicht nur sieht, sondern auch halluciniert. Die Kunst ruht ja auf der Phantasie, und gerade das theatralische Kunstwerk entsteht als subjectives Erlebnis durch die persönliche Beziehung und Fühlung zwischen diesem Publicum und diesen Schauspielern: der Uneingeweihte von draußen, gewohnt, seinen Kunstgenuss anderen Schauspielern zu danken, theilt dieses Erlebnis nicht; er wundert sich nicht selten, im Geheimen enttäuscht, über die Befriedigung, die nun ihm her aufrichtig empfunden wird. Darum ist das subjectiv Vortreffliche, das ja immer einen objectiv guten Kern haben muss, nicht zu verachten. Aber es ist von Übel, wenn es stark überwiegt auf Kosten des objectiv Vortrefflichen, das auch den nicht schon Voreingenommenen und Gestimmten künstlerisch überwältigt. Schon seit Jahren, glaube ich, hatte das Publicum im Burgtheater oft die subjectiven Eindrücke und Genüsse eines Spieles, das viel besser war als dasjenige, das sich thatsächlich auf der Bühne zutrug. Die Täuschung spinnt sich lange fort, ja sie löst sich für manche niemals ganz auf. Aber — etwas in einem begabten Publicum ist klüger, als sein Kopf und sein Mund. Dieses Etwas, dieser stumme Instinct verlangt, ohne es zu wissen, nach objectiv Vortrefflichem; die subjectiven Genüsse können ihm dieses nicht ganz ersetzen. Wie mich dünkt, wurde früher im Burgtheater im ganzen objectiv besser, allgemein giltiger gespielt. Schmilzt das blühende Fett der Localillusion weg, dann bleibt von manchem Vortrefflichen nur ein Theil seines Wertes übrig, von den vielen Vortrefflichen nur wenige. Diese wenigen sind das Herz des Burgtheaters.

Abb. 242. Hofrath Eduard Wlassak.

Digitized by Google

der Sitz seiner Seele und Macht. Dieses Herz war früher viel größer; es ist sehr klein geworden, zu klein, um das Ganze zu beseelen. Es hat den Anschein, daß jene Künstlerrace, die den Begriff „Burgtheater" in die Welt bringen konnte, im Aussterben ist."

Und bezüglich der Ziele und Reformen bemerkt Berger:

„Bezüglich des Personales hat jeder Director zwei Aufgaben zu erfüllen:

Erstens die Verwertung des vorhandenen Künstlerensembles. Ziel: möglich vollendete Darstellung sämmtlicher Stücke des Repertoires.

Abb. 213. Josef Kainz als König Alphons („Jüdin von Toledo").
Phot. von W. Höffert, Berlin.

Zweitens die Sorge, ein gleichwertiges Ensemble für die Zukunft zu erzeugen. Ideales Ziel: daß durch das Altern und Sterben der gegenwärtigen Künstler das Ensemble im ganzen nicht weniger vollständig und vollkommen werde.

Wie aus dem oben Gesagten erhellt, stellt sich diese Aufgabe als eine brennende dar, deren Lösung, wofern sie nicht immer schwieriger und schließlich unmöglich werden sollte, keinen Aufschub erleiden durfte. Die Mittel, das Ensemble zu erhalten und fortzupflanzen, sind der Natur der Sache nach von dreierlei Art.

Erstens das Engagement fertiger Künstler für entstandene oder vorhandene Lücken, die sich nach einem Assimilationsprocess dem bestehenden Ensemble einfügen.

Digitized by Google

Zweitens das Engagement von jungen Anfängern, die im Burgtheater zu Künstlern herangebildet werden.

Drittens das mit dem Älterwerden der Künstler gleichen Schritt haltende Überleiten derselben in andere Rollengebiete, die Leitung der Entwickelung der Künstler. Hier berührt sich die Lösung der zweiten Aufgabe mit der ersten.

In seiner älteren Zeit, bis zum Abschluss der Periode vor Laube, bediente sich das Burgtheater vorwiegend der ersten und dritten Methode. Man berief fertige Künstler und führte die Entwickelung der vorhandenen.

Abb. 214. Josef Kainz als Glockengießer („Versunkene Glocke").
Phot. von W. Höffert, Berlin.

Für die erste Methode ist aber erforderlich, dass anderswo tüchtige, Wien und dem Burgtheater assimilierbare Künstler gezogen werden. Das war bis etwa Mitte dieses Jahrhunderts der Fall, solange eben in deutschen Landen die mächtige schöpferische Bewegung der Schauspielkunst, welche mit dem Entstehen der modernen deutschen Literatur gleichzeitig war, nachwirkte. Namentlich Hamburg war die Brut- und Zuchtanstalt für das Burgtheater. Schon Laube aber nahm mehr und mehr zur zweiten Methode seine Zuflucht, erzog sich seine Künstler selbst. Einige der Besten des heutigen Burgtheaters sind von ihm gebildet, im Burgtheater und durch dasselbe zu Künstlern geworden. Damit diese Methode möglich sei, ist mancherlei nothwendig. Vor allem ein Director von außerordentlicher

Digitized by Google

künstlerisch-pädagogischer Kraft; dann ein geschlossenes, dem Neuling seine Art unwiderstehlich aufzwingendes Ensemble; endlich ein Publicum mit sicherem und ausgeprägtem Kunstgeschmacke. Auf eine Kritik von wirklich erzieherischem Wert ist nur ausnahmsweise zu hoffen. Bis vor wenig Jahren wurde nirgends in Deutschland eine Schauspielkunst gezogen, welche dem durch die Pflege eines Jahrhunderts gestalteten Kunstgeschmacke des Wiener Burgtheater-Publicums entsprach. Das gilt nicht mehr ganz für die Gegenwart.

Abb. 245. Josef Kainz als Hamlet. Phot. von B. Höffert, Berlin.

Der platte und aufdringliche Realismus des modernen deutschen Schauspielstils zeigt sich jetzt vielfach gemildert und veredelt zu einer discreten Natürlichkeit, wie sie Wesen und Geist des alten Burgtheaters war.

Soll das Burgtheater bleiben, was es ist, so muss ein mit unerschöpflicher, kunstpädagogischer Kraft ausgestatteter Mann im Hause selbst Burgschauspieler züchten; dieser Mann muss den Rest echten Burgtheaters, der noch vorhanden ist, zu gesteigerten letzten Leistungen spornen, an denen dem Nachwuchs noch das Licht aufgeht, was eigentlich von ihm gefordert wird." Dieser Mann ist Schlenther nicht. Die Schauspieler, die Schlenther

Digitized by Google

brachte, waren Mittelware — nein, viel schlimmer als das. Wenn die von ihm neu engagierten Kräfte auf Gastspiele in die Provinz gehen, so lacht man über sie. Bezeichnend ist auch, in welchen Stücken Schlenther Gäste, die für das Haus gewonnen werden sollen, auftreten läßt. Früher war es selbstverständlich, daß ein Gast vor allem seine Begabung und seine Verwendbarkeit in classischen Stücken zeigen mußte. Man sehe doch nur einmal die Debutrollen in den vergangenen Jahren durch, fast lauter Stücke des eisernen Bestandes. Schlenther zeigt uns die Gäste in öder Tagesware, die gar keine Beurtheilung zuläßt, ob der Gast wirklich ins Ensemble taugt. „Goldfische", „Ewige Liebe", „Jugendfreunde", „Schulreiterin", sollen heute den Rahmen für einen Gast abgeben. Daß man Schwänke und Lustspiele wie „Krieg im Frieden" und „Der Hexenmeister" im Burgtheater zur Noth gut dargestellt sehen kann, leugnet gewiß niemand. Die Frage des Nachwuchses für diese Stücke scheint nach allem, was Schlenther thut, ihn sehr zu beschäftigen. Wo bleibt der „Stolz des Burgtheaters"? Soll es wirklich und für alle Zeiten damit aus und vorbei sein? Im Ensemble klaffen furchtbare Lücken. Dem Burgtheater fehlt es vor allem an einer Salondame für die seit dem Tode der Frau Gabillon verwaisten Rollen und an einer Heroine. Hier Ersatz zu schaffen, Ersatz um jeden Preis, Ersatz so bald als möglich, ist eine Lebensfrage des Ensembles und des Repertoires. Der Abgang des Fräulein Sandrock war ein schwerer Verlust; er war nicht nöthig. Schlenther hätte ihn verhindern können, verhindern müssen. Die Schauspieler der alten Garde gerathen bei dem totalen Mangel an Oberherrschaft der Regie, an Führung und Leitung auf die schlimmsten Abwege der Manier. Wenn man heute die berühmten Träger mancher berühmten Namen sieht, staunt man, wie diese Künstler einmal wirklich ihren Ruhm verdient haben. Der Übertreibung im schlimmsten Sinne ist Thür und Thor geöffnet. Jeder spielt wie er will, der eine modern, der andere weimarisch, der eine laut, der andere leise: ein Babylon der Stile, wie es noch nicht dagewesen ist. Mit Kainz ist dem Burgtheater eine interessante und bedeutende Kraft zugewachsen, aber zugleich auch eine Wiederholung der Starwirthschaft, wie sie anfangs mit Mitterwurzer betrieben wurde. Ein Stimmen auf den Ton des neuen Collegen ist nicht möglich, und statt dem Ensemble zu nützen, schadet er ihm nur, so groß und eigenartig auch seine Leistungen sind. Versandung und Verflachung des Repertoires bei einem das Repertoire kommender Zeiten untergrabenden Raubbau der gehenden und der halbwegs gehenden Stücke, Lockerung und Zerreißung des Ensembles, in dem die neuen Mitglieder keinen Anschluß finden, die alten aber selbstherrlich ohne Führung ihres Weges gehen, Entfremdung, Mißtrauen und Interesselosigkeit des Publicums, ein künstlerisches und finanzielles Fiasco — das sind die Früchte der Schlenther'schen Wirtschaft.

So scheint es denn, als ob Dr. Paul Schlenther berufen wäre, der Todtengräber des Burgtheaters zu sein. Und wenn nicht rasch Hilfe kommt, ein energischer, rücksichtsloser Director eine gründliche und durchgreifende Reorganisation vornimmt, ist der Untergang der ehemals ersten deutschen Bühne unvermeidlich. Aber dieser Mann — und hoffentlich kommt er bald — wird sich bescheiden müssen. Die Führerschaft in der Literatur muß ein Hoftheater heute aufgeben. Alle Kunst ist Volkskunst, nicht mehr Hofkunst wie einst, nur ein freies Theater ohne Rücksicht, ohne langwierigen Instanzenzug, ohne Censur, kann heute ein Literaturtheater sein: das Burgtheater ist ein Schauspielertheater; es hat durch die Munificenz des Hofes die Mittel, um den Werken seines Spielplanes die herrlichste Ausstattung, die beste Besetzung angedeihen zu lassen; darin lag seine Größe von je und darin liegt auch seine Zukunft — wenn es eine hat.

Schluß.

Digitized by Google

Register.

Die **fett** gedruckten Zahlen bedeuten Illustrationen. — M. d. B. Mitglied des Burgtheaters.

Seite

A.

Adamberger Antonie, geb. Wien, 31. December 1790, M. d. B. 1807 bis 17. Juni 1817, gest. 25. Dec. 1867 . . 36, 39
D'Affligio, geb. Neapel (?). Pächter d. B. 16. Mai 1767 bis 31. Mai 1770, gest. ? 18
Albrecht Hermine (verehel. Gräfin Nyáry), geb. Wien, 24. December 1856, M. d. B. 1. October 1887 . . . . **136**
Altmann Josef, geb. Rzeszow, 25. December 1844, M. d. B. 1. März 1866 bis März 1872; dann ab 1. August 1873 **118**
Alxinger, Joh. Baptist v., geb. Wien, 24. Jänner 1755, gest. 1. Mai 1797, Hoftheatersecretär 1. Aug. 1794 bis 1797 **33**, 36
Anschütz Heinrich, geb. Luckau (in der Lausitz) 8. Februar 1785, M. d. B. 12. Mai 1821 bis 4. Juni 1864, gest. 29. December 1865 . 43, 46, **49**, **50**, **51** 97, 112, 165
Anzengruber Ludwig, geb. Wien, 29. November 1839, gest. 10. December 1889 151, 170, 184, 187
Arnau Karl (Feuer), geb. Szobotist (Ungarn), 26. November 1842, M. d. B. 1. September 1879 bis 30. Juni 1896 157
Arnsburg Louis, geb. Dresden, 16. October 1816, M. d. B. ab 1. März 1848, gest. Gastein, 23. August 1891 . **165**, **166**
Auersperg Vincenz Karl, Fürst, geb. 16. Juli 1812 Oberster Hoftheater-Director ab 16. Mai 1863, gest. 8. Juli 1867 113
Augier Emil 110, 150
Auyenhoff Cornelius v., geb. Wien, 28. Mai 1733, gest. 14. August 1819 18, **20**, 39, 165

B.

Bach Alexander 67
Bahr Hermann, geb. Linz, 19. Juli 1863 142
Baier Wenzeslaus 86
Banville Theodor de, ... 111
Barrière 110
Barsescu Agathe, geb. Bukarest 29. September 1863, M. d. B. 9. December 1883 bis 15. November 1890 . 165, **166**

Seite

Baudius Auguste (verehel. Wilbrandt), geb. Leipzig, 1. Juni 1844, M. d. B. 6. April bis 1. Juli 1878; dann ab 1. September 1898 . . . . . 112, **167**
Bäuerle Adolf, geb. Wien, 9. April 1786, gest. Basel, 12. September 1859 . 73, **85**
Bauernfeld, Eduard v., geb. Wien, 12. Jänner 1802, gest. Döbling bei Wien, 9. August 1890 . 49, 57, 59, 66 **80**, 92, 94, 105, 106, 111, 132, 150
Baumann Alexander, geb. Wien, 7. Februar 1814, gest. Graz, 25. December 1857 . . . . . 65, 67, **83**
Baumeister Bernhard, geb. Posen, 28. September 1828, M. d. B. 7. Mai 1852 . . . **91**, **92**, **93**, 107, 112, 165
Bayer-Bürck Marie **76**, 112
Becher Alfred Julius, Dr. 67
Beckmann Friedrich, geb. Hamburg, 13. März 1803, M. d. B. ab 15. September 1846, gest. Wien, 7. September 1866 . . . . . **96**, 106, 112, 190
Bender Philipp Jac. v., ... 20
Benedix Roderich . 59, **89**, 106, 111, 150
Berg-op-Zoomer J. B., geb. Wien, 9. September 1742, M. d. B. 1774 bis 1782 und seit 1791, gest. 12. Jänner 1804 29
Berger, Alfred Freiherr v., geb. Wien, 30. April 1853, Secretär d. B. November 1887 bis Jänner 1890 . 167, **170** 194, 198
Bezecny Josef, Baron v., geb. Tabor, 5. Februar 1829, Leiter der Generalintendanz, 1. November 1885 bis 14. Februar 1898 . . . . . 167, **168**, 174
Birch-Pfeiffer Charlotte 59
Bisson 181
Björnson 166
Bleibtreu Hedwig, geb. Linz, 24. December 1865, M. d. B. seit 1. Juni 1893 190, **191**
Bognar Friederike, geb. Gotha, 16. Februar 1840, M. d. B. 16. August 1858 bis December 1872 . . . 112, **120**, **135**
Böhm, Professor 149
Bonn Ferdinand, geb. Donauwörth, 20. December 1861, M. d. B. 1. September 1891 bis 15. September 1896 **189**, 190

Digitized by Google

Seite

Boßler Marie, geb. Bleicherode (Preußen), 18. August 1835, M. d. B. 1. August 1854 bis 31. October . . 1861 112, **132**

Braun, Baron Peter v., geb. 1758, gest. 15. November 1819, Pächter der Hoftheater, 1. August 1794 bis 25. October 1806 . . . . . 34, 39

Brockmann Franz Karl Joh. Hieronymus, geb. Graz, 30. September 1745, gest Wien, 12. April 1812, M. d. B. seit 30. April 1778 . . **31**, 33, 34, **97**, **98**

Bukovics, Karl v., geb. Wien, 6. September 1835, M. d. B. ab 1. September 1884, gest. Döbling bei Wien, 3. April 1888 . . . . . 165, **168**, 190

Bulthaupt Heinrich, geb. Bremen, 27. November 1849 . . . 159, 170, 192

Burckhard, Max Eugen, Dr., geb. Moruenburg, 14. Juli 1854, Director d. B. 12. Mai 1890 bis Februar 1898 31, 48, 152, 170, 176 ff., **188**

Buska Johanna (Butschkau), geb. Königsberg, 14. April 1847, M. d. B. 1. Jänner 1874 bis 30. September 1880 . **151**, 157

C.

Calderon 150

Carré 151

Castelli Ignaz Franz, geb. Wien, 6. März 1781, gest. 5. Februar 1862 . . . 66

Claar Emil, geb. Lemberg, 7. October 1842, M. d. B. 1860 192

Collin, Heinrich Josef Edler v., geb. Wien, 26. December 1772, gest. 28. Juli 1811 . . . . . **35**, 39, 165

Colloredo Franz, Graf, geb. 28. Mai 1731, Oberst. Hoftheater-Director, 13. November 1796 bis 30. December 1806, gest. 27. October 1807 36

Costenoble Karl Ludwig, geb. Gerhard (Westphalen) 28. December 1769, M. d. B. seit 1817, gest. Prag, 28. August 1837 43, **45**, 46

Czerniu Rudolf, Graf, geb. Wien, 9. Juni 1757, gest. 23. April 1845 . 47, **62**

D.

David J. J., geb. Weißkirchen, 6. Februar 1859 197

Dawison Bogumil, geb. Warschau, 15. Mai 1818, M. d. B. 1. November 1849 bis 12. Februar 1854, gest. Dresden 2. Februar 1872 . 59, **100**, **101**, 106 112, **124**

Deetz Arthur 160

Deinhardstein Joh. Ludwig, geb. Wien, 21. Juni 1798, Vicedirector d. B. 13. Mai 1832 bis 31. März 1841, gest. 12. Juli 1859 . . . . . 48, 59, **63**, 94

Delia Regina (verehel. Friedländer), geb. Wien, 31. Mai 1840, M. d. B. 21. August 1858 bis 15. August 1859, gest. Amsterdam, 14. Februar 1894 . . 112

Seite

Devrient Eduard 33

Devrient Friedrich, geb. Dresden, 31. Jänner 1827, M. d. B. 1. Juli 1848 bis 31. December 1851, gest. Wiesbaden, 6. November 1871 . . **99**, 112

Devrient Max, geb. Hannover, 12. December 1858, M. d. B. seit 1. Jänner 1882 . . . . . **164**

Dietrichstein Moriz, Graf, geb. Wien, 19. Februar 1775, Hoftheater-Director 12. Februar 1821 bis 1. Juni 1826, dann Oberst. Hoftheater Director 27. August 1845 bis December 1848, gest. 27. August 1864 . . . . . 47, **60**, 77

Dingelstedt, Franz Freiherr v., geb. Halzdorf (Oberhessen), 30. Juni 1814, Director d. B. seit 19. December 1880, gestorben Wien, 15. Mai 1881 . 130, **143** ff. 170

Doczi, Ludwig v., geb. Ödenburg, 30. November 1846 . 54, 151, 157, **158**, 163

Dumanoir 110

Dumas 110

Dreilich 149

Durazzo Giacopo, Graf v., geb. ?, gest. Venedig 1784 14

E.

Ebermann Leo 187

Ebner-Eschenbach, Marie v., geb. Dubslavic, 13. September 1830 . 132, 197

Eisenreich Eduard, geb. 1822, Kanzleidirector der Generalintendanz, 1. November 1868 bis 9. Februar 1881, gest. 24. November 1887 . . . 144, 147, 149

Endlicher, Stephan v. 62

Enghaus-Hebbel Katharina, geb. Braunschweig, 9. Februar 1817, M. d. B. 6. August 1840 bis 31. December 1875 49, **72**, **73**, 112

Erckmann 150

Esterházy Franz, Graf v., geb. 1682, gest. Wien, 22. October 1758 . **11**, 14, 39

Esterházy Nik., Fürst, ... 39

Esterházy Nikolaus, Graf . . . 39

F.

Falke 170

Fernow C. L. 35

Feuilleton Octave 110

Fichtner Karl Albrecht, geb. Coburg, 7. Juni 1805, M. d. B. 1. August 1824 bis 31. Jänner 1865, gest. Gasteiu, 19. August 1873 . 46, **53**, 54, **59**, 76, 97 106, 112

Formes Grete, geb. Berlin, 13. September 1869, M. d. B. 1. Juni 1887 bis 18. December 1889 . . . . . **168**

Förster August, Dr., geb. Lauchstädt (Preußen), 3. Juni 1828, M. d. B. 1858 bis 1876, Director d. B. ab 1. November 1888, gest. Semmering, 22. December 1889 . **108**, **109**, 112, 131 140, 164, 170 ff., 196

Digitized by Google

Seite

Frank Katharina, geb. Wien, 11. October 1852, M. d. B. 4. September 1875 bis 31. August 1876 . . . 157
Frankl Ludwig August, geb. Chrast (Böhmen), 3. Februar 1810, gest. Wien, 12. März 1894 . . . 52, 70, 74, 127
Franz II. 34
Frangos Karl Emil 48, 53
Freytag Gustav 70, 74, 111
Fuljod Claudius, Ritter v., geb. 1771, gest. 8. Mai 1827 47
Füger 35

G.

Gabillon Ludwig, geb. Güstrow (Mecklenburg), 16. Juli 1827, M. d. B. ab 31. October 1853, gest. 13. Februar 1896 . . . . **106**, **107**, 112, 149, 161
Gabillon Jerline (geborene Würzburg), geb. Güstrow (Mecklenburg), 18. August 1835, M. d. B. ab 17. September 1853, gest. Obermais bei Meran, 30. April 1892 . **94**, **95**, 107, 112, 190, 203
Gebler Tobias Philipp, Freiherr v., geb. Zenlenroda (Reuß-Greiz), 2. November 1762, gest. Wien, 9. October 1786 . . . . . 21, **24**
Girardin 110
Gley-Rettich Julie, geb. Hamburg, 17. April 1810, M. d. B. 12. October 1830 bis 9. Mai 1833; dann ab 27. November 1835, gest. Wien, 11. April 1866 . . . . . 49, **74**, **75**, 112
Gloffy Karl 40
Glotz 132
Glück Christof, Ritter v., geb. Weidenburg (Oberpfalz), 2. Juli 1714, gest. Wien, 15. November 1787 . . . . . 20, **23**
Goethe 59, 111, 196
Gogo 166
Goßmann Friederike (verehel. Gräfin Protesch-Osten), geb. Würzburg, 23. März 1848, M. d. B. 1. Mai 1857 bis 30. April 1860 . . . . . 112, **139**
Gottsched 6
Grabbe 54
Grillparzer Franz, geb. Wien, 15. Jänn. 1791, gest. 21. Jänner 1872 . . . 45, 59, 60, 66, **81**, 86, 92, 94, 99, 105, 129, 151, 196
Grün Anastasius 69
Grünne Karl, Graf, geb. Wien, 25. Aug. 1808, gest. 15. Juni 1884 . . . 83, **86**
Guggitz 149
Gutzkow 56, 66, 94

H.

Hägelin Franz Karl, geb. Freiburg im Breisgau, 1735, Censor 1771 bis 1783, gest. Wien, 18. Juni 1809 . 7, 26, 40, 198

Seite

Haizinger Amalie, geb. Karlsruhe, 6. Mai 1800, M. d. B. ab 7. Jänner 1846, gest. 11. August 1884 . 49, **68**, **69**, **70**, 76, 112
Hadlaender Fr. Wilhelm . . . 111, 143
Halévy Ludovic 184
Hallenstein Konrad, geb. Frankfurt am Main, 15. Jänner 1833, M. d. B. 5. Mai 1871 bis 10. November 1890, gest. Purkersdorf, 28. September 1892 **153**, 157
Halm Friedrich (Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen), geb. Krakau, 2. April 1806, Generalintendant der Hoftheater, 11. Juli 1867 bis 1. November 1870, gest. Hütteldorf, 22. Mai 1871 . 37, 59, 66, **82**, 94, 105, 113 ff. 150, 158
Hammer-Purgstall 62, 67
Hartmann Ernst, geb. Hamburg, 8. Jänn. 1844, M. d. B. seit 8. Februar 1864 . 46 **93**, **112**, **113**, **114**, **115**
Haseuauer Karl, Freiherr v., geb. Wien, 29. Juli 1833, gest. 4. Juni 1894 . 169, **174**
Hauptmann Gerhard 184, 197
Hebbel Friedrich . 54, **77**, 111, 129, 196
Heese Clara, geb. Dresden, 1853, M. d. B. 1. Juni 1879 bis 31. Mai 1882 . . 157
Herbeck Johann 145
Hering 26
Hermannsthal, Hermann v., geb. Wien, 14. August 1799, Manzleidirector der Generalintendanz 1. August 1867 bis 31. October 1868, gest. 24. Juni 1875 86
Herzfeld Adolph, geb. Hamburg 9. April 1800, M. d. B. 12. Mai 1829 bis 31. Mai 1869, gest. Wien, 24. März 1874 . . **59**
Hettner Hermann 54
Heufeld Franz, geb. Mainau (Baden), 13. September 1731, gest. Wien, 23. März 1795 . . . . . 17, 27
Heurteur Nikolaus, geb. Wien, 22. Mai 1781, M. d. B. 1802 bis 1807; 1811 bis 1816; 1821 bis 1842, gest. 8. März 1844 . . . . . 46, **52**
Hevesi Ludwig, geb. Heves, 20. December 1843 189
Heydenrich Karl Gottlieb, geb. Raibersdorf bei Zittau, 21. December 1714, gest. Wien, 6. November 1787, M. d. B. 1748 bis 1777 . . . . . 9, 15, 20
Hilwerding v. Wewen Franz, geb. 1710, gest. 30. Mai 1768 17
Hofmann Leopold Friedrich Freiherr v., geb. Wien, 4. Mai 1822, 1867 Hoftheater Censor, ab 9. April 1880 Generalintendant der Hoftheater, gest. 24. October 1885 . 131, **148**, 154, 157, 158, 164
Hofmannsthal, Hugo v., geb. 1. Februar 1874 197
Hohenfels Stella (verehel. Baronin Berger), geb. Florenz (?) 16. April 1854, M. d. B. seit 5. Juli 1873 . **149**, **150**, 157, 174

Digitized by Google

Seite

Hohenlohe Constantin, Prinz, geb. 8. September 1828, Oberster Hoftheaterdirector ab 11. Juli 1867, gest. 14. Februar 1896 . . . . . 113, 143, **198**
Holbein v. Holbeinsberg Franz, geb. Zisterdorf (Niederösterreich), 27. August 1779, Director d. B. 3. April 1841 bis 31. December 1849, gest. 9. September 1855 . 50, 66, 70, 74, **75**, 86, 96
Holtei, Karl v. 66, 67
Hormayr Josef, Freiherr v., geb. Innsbruck, 20. Juni 1782, gest. München, 5. November 1848 . . . . 38, 60
Hoyos Graf, ... 146
Hruby Elisabeth (verehel. Klein), geb. Dresden, 29. Juni 1871, M. d. B. 1. October 1891 bis 30. Juni 1898 . **194**
Huber 17
Hübner Robert, geb. Wien, 17. October 1860, M. d. B. ab 1. September 1881, gest. Steinhaus am Semmering, 30. Aug. 1892 . . . . . **190**

J.

Janisch Antonie (Gräfin Arco-Valley), geb. Wien, 1850, M. d. B. 1. December 1866 bis 31. März 1867, dann 1. October 1872 bis 31. December 1873, dann 1. October 1875 bis 31. December 1882, dann 1. Jänner 1892 bis 31. December 1893 . . . . . 112, **132**
Jacquet Catharina, geb. Graz, 1. März 1760, M. d. B. ab 1774, gest. 31. Jänner 1786 . . . . . **17**
Jacquet Maria Anna die ältere, geb. 23. October 1752 in Nürnberg, gest. 5. November 1804 in Wien, M. d. B. 1768 bis 1804, verehel. Adamberger 16, 29
Ibsen Henrik . . . 151, 170, 184, 196
Iffland Aug. Wilhelm **35**, 59
Josef II. **25**

K.

Kainz Josef, geb. Wieselburg, 2. Jänner 1858, M. d. B. seit 1. September 1899 59, 181, **200**, **201**, **202**, 203
Kaiser Friedrich 66
Kallina Anna (verehel. Böhm), geb. 30. März 1874, M. d. B. seit 1. Jänner 1888 . . . . . 190, **192**
Karl VI. 6
Karlweis C., geb. Wien, 23. November 1850 171
Kaunitz Wenzel Anton, Fürst, geb. Wien, 2. Februar 1711, gest. 27. Juni 1794 **13**, 14
Keglevich Karl, Graf, geb. 1739, gest. 1. Jänner 1804 27
Keim Franz, geb. Alt-Lambach, 28. December 1840 165
Keranion 110

Seite

Khevenhüller Joh. Josef, Fürst, geb. 3. Juli 1706, gest. 18. April 1776 . **27**
Kienmaier Joh. Michael, Freiherr v., geb. 1727, Vicedirector der Hoftheater 18. April 1776 bis 1783, gest. 29. März 1792 29
Kiesewetter 62
Kirchner 149
Klapy Michael 157
Klein Adolf, geb. Wien, 15. August 1847, M. d. B. 1. Juli 1880 bis 30. Juni 1883 157
Klemm 17
Klingemann August 45, 63
Klopstock 26
Koberwein Betty (verehelicht mit Karl Fichtner), geb. Wien, 22. Februar 1809, M. d. B. 1. September 1822 bis 31. December 1864, gest. 27. December 1889 . 112
Koberwein Josef, geb. Kremsier 1774, M. d. B. 1796 bis 31. Jänner 1847, gest. 30. Mai 1857 . . . . . 46, **47**
Koch Siegfried Gotthelf (eigentlich Eckardt gen.), geb. Berlin, 26. October 1754, gest. Wien, 11. Juni 1831, M. d. B. ab 1. October 1798 9
Kohary Joh., Graf, geb. 1733, Pächter der Hoftheater, 31. Mai 1770 bis 22. März 1776, gest. 12. Nov. 1800 22
Kolowrat, Graf 50
König Eva 25
Korn Maximilian, geb. Wien, 12. October 1782, M. d. B. 21. März 1802 bis 11. Jänner 1850, gest. 23. Jänner 1854 **44**, 46, 105
Körner Theodor, geb. Dresden, 23. September 1791, Theaterdichter am B. 1812, gest. 26. August 1813 39
Kotzebue Aug. v., geb. Weimar, 3. April 1761, Hoftheatersecretär 18. October 1797 bis December 1798, gest. 23. März 1819 . . . . . **34**, 37, 59, 150
Krastel Fritz, geb. Mannheim, 9. April 1839, M. d. B. seit 30. April 1865 112, **119**, **120**, **121**, **122**, **123**
Kratz Anna (verehel. Drahtschmidt von Bruckenheim), geb. 30. October 1837, M. d. B. seit 2. Mai 1861 112
Krauß, v. 82
Kriehuber Josef, geb. Wien, 14. December 1801, gest. 30. Mai 1876 66
Krüger Benj. E. 9
Kuranda Ignaz, Dr. 105
Kurländer 65
Kürnberger 13
Kurtz Josef, geb. Wien, 30. Jänner 1715, gest. 2. Februar 1784 . **4**, 6, 8, 9

L.

Labiche 110
Lange Josef, geb. Würzburg, 1. April 1751, M. d. B. 1770 bis 1810, dann pensioniert, abermals engagiert 1817 bis 1. Juli 1821, gest. 18. September 1831 . . . . . 29, 46

Digitized by Google

Seite

La Roche, Karl v., geb. Berlin, 14. October 1796, M. d. B. ab 8. April 1833, gest. 11. März 1884 . . . 49, **64**, **65**, **66** 97, 112, 130, 147, 149

Laube Heinrich, geb. Sprottau, 18. September 1806, Director d. B., 26. December 1849 bis 30. September 1867, gest. Wien, 1. August 1884 . 48, 56, 70, 76, 81 **85**, 93 ff., 150, 151, 152, 164, 170, 181, 196 201

Lauckoronski Karl, Graf v., geb. 16. November 1799, Oberster Hoftheaterdirector ab 9. Mai 1849, gest. 16. Mai 1863 **87**, 88, 114

Legouvé 110

Leinhas Johann 6

Lessing 16, 24, **26**, 30, 59

Lewinsky Josef, geb. Wien, 20. September 1835, M. d. B. seit 4. Mai 1858 112, **124**, **127**, **128**, **129**, **130**, 147, 160

Lewinsky-Precheisen Olga, geb. Graz, 7. Juli 1853, M. d. B. 1. September 1871 bis 30. September 1873, dann ab 15. Mai 1889 . . . . . **195**

Lindau Paul, geb. Magdeburg 3. Juni 1839 161

Lodron Hieronymus, Graf 39

Lobkowitz Jos., Fürst v. . . **37**, 39, 47

Lopresti Francesco, Baron 20

Lopresti Rochus, Baron v., geb. Patermo, 1703, gest. Wien, 15. August 1784 10

Lorenz-Huber-Weidner Christiane Friederike, geb. 17. Mai 1729, gest. 24. April 1760 9

Lortzing 65

Loewe Konrad, geb. Proßnitz, 6. Februar 1856, M. d. B. 1. Mai 1888 bis 30. April 1891; dann ab 1. September 1895 . . . . . **193**

Löwe Julie, geb. Dresden, 1786, M. d. B. 21. Jänner 1815 bis 31. October 1842, gest. 11. November 1852 . . . 46

Löwe Ludwig, geb. Rinteln (Hessen), 29. Jänner 1795, M. d. B. ab 6. Juni 1826, gest. 9. März 1871. . 46, **55**, **56**, **57** **59**, **65**, 66, 97, 112

Lucas Karl, geb. Berlin, 1803, M. d. B. ab 5. April 1834, gest. Wien, 4. December 1857 . . . . . 49, **66**, 106

Ludwig Otto 104, 111

M.

Makart Hans 191

Matz Karl 86

Maria Theresia **5**

Mautner Eduard, geb. Pest, 13. November 1824, gest. Baden bei Wien, 2. Juli 1889 . . . . . **89**, 106, 111

Medefsky Karoline, M. d. B. seit 1. Juli 1896 . . . . . **189**, 190

Meilhac 110

Seite

Meixner Karl Wilhelm, geb. Königsberg, 16. November 1818, M. d. B. ab 18. März 1850, gest. Wien, 5. September 1888 . . . 106, **109**, **110**, 112

Metternich, Fürstin. 62

Minor Jacob 52

Mitterwurzer Friedrich, geb. Dresden, 16. October 1844, M. d. B. 14. September 1871 bis 31. December 1874; dann 1. September 1875 bis 30. Juni 1880; dann ab 1. Februar 1894, gest. 13. Februar 1897. 59, 157, **178**, **181**, **184**, 189

Mitterwurzer Wilhelmine (geborene Rennert), geb. Freiburg i. Breisgau, 27. März 1848, M. d. B. seit 6. Februar 1871 . . . . . **187**

Moreto 150

Mosel, Ign. v., geb. Wien, 1. April 1772, Hoftheater-Vicedirector 12. Februar 1821 bis 1829, gest. 8. April 1844 . . 47, **61**

Mosenthal Salomon Hermann v., geb. Kassel, 14. Jänner 1821, gest. Wien, 19. Februar 1877. **88**, 100, 111, 130, 150 151, 165

Moser, Gustav v. 151

Müller J. H. F., geb. Halberstadt, 20. Februar 1738, M. d. B. 1760 bis 30. November 1801, gest. 8. August 1815. 29, **30**

Müller Sophie, geb. Mannheim, 19. Jänner 1803, M. d. B. ab 15. März 1822, gest. 20. Juni 1830. . . . . **43**, 46

Müller Wolfgang v. Königswinter. . 130

N.

Nestroy Johann, geb. Wien, 7. December 1802, gest. Graz, 25. Mai 1862. 66, 187

Neuber Karoline **14**, 15

Neumann Leopold 67

Neumann Louise, geb. Karlsruhe, 7. December 1821, M. d. B. 23. Mai 1839 bis 31. December 1856 49, **71**, 76, 106 112

Nikolai 16

Nissel Franz, geb. Wien, 14. März 1831, gest. Gleichenberg, 20. Juli 1893 165, **169**

Noverre Jean Georges, geb. St. Germain en Laye, 27. März 1727, gest. Paris, 19. October 1810 . . . . 17, **19**

Ruth Anna Maria 6

O.

Ochsenheimer Ferdinand, geb. Mainz, 17. März 1767, M. d. B. 1807 bis 15. October 1822, gest. 1. Nov. 1822. 38

Oehlenschläger. 66

Orsini-Rosenberg Franz Xaver Wolf Fürst, geb. Wien, 6. April 1723, gest. 13. November 1796, Hoftheater-Oberdirector 20. April 1776 bis 25. Jänner 1791 und 11. November 1792 bis 1796 29

Digitized by Google

Seite

P.

Bailleron 165
Palffy Ferdinand, Graf, geb. Wien 1774, gest. 4. Februar 1840 . . . 38, **39**, 47
Peche Therese, geb. Prag, 12. October 1806, M. d. B. 1. October 1830 bis 30. Juni 1867, gest. 16. März 1882 . **48**
Pereira, Baronin 62
Philippi 197
Pichler Caroline (geborene v. Greiner) geb. Wien, 7. September 1769, gest. 9. Juli 1843 62
Pipitz, Dr. Josef 85, 87, 92
Pospischil Marie (verehel. Hirschberg), geb. Prag, 26. Jänner 1864, M. d. B. 15. September 1890 . . . . . **178**
Prechtler Otto, geb. Grieskirchen (Oberösterreich), 21. Jänner 1813, gest. Innsbruck, 6. August 1881. **87**, 88, 94, 111, 165, 187
Prehauser Gottfried, geb. Wien, 8. October 1699, gest. 30. Jänner 1769 **2**, 6, 8, 9, 189
Preinfalk Ignaz, geb. Steetkin, 1748, M. d. B. 1761 bis 1777, gest. 1782 . 29
Pröbstl 26

R.

Raimund Ferdinand, geb. Wien, 1. Juni 1790, gest. Guttenstein, 5. September 1836 . . . . . 57, 166, 187
Raupach 51, 52, 59, 111
Raymond Josef, Ritter v., geb. Wien, 30. Jänner 1801, gest. 1. Juli 1873 . **86**
Reimers Georg, geb. Altona 1860, M. d. B. seit 1. September 1885 . . **164**, 165, **168**
Reinhold-Devrient Babette, geb. Hannover, 3. October 1867, M. d. B. seit 1. September 1889 . . . . . **184**
Rettich Karl, geb. Wien, 3. Februar 1805, M. d. B. 1. August 1821 bis 31. Juli 1824; 1. Mai 1832 bis 30. April 1833; 1. Jänner 1836 bis 31. Juli 1872, gest. 18. November 1878 147
Reusche Theodor, geb. Hamburg, 11. Jänner 1826, M. d. B. ab 19. August 1875, gest. Mondsee, 12. August 1881 157
Richter H. M. 3
Robert Emerich (Magyar), geb. Budapest, 21. Mai 1847, M. d. B. ab 6. April 1878, gest. Juni 1899 . **159**, **160**, **161**, 165
Römpler Alexander, geb. Berlin, 12. März 1860, M. d. B. seit 16. September 1890 . . . . . **190**
Rosegger P. M. 60
Rostand Edmond 184
Rüden Friedrich (v. Thelen), geb. 28. Februar 1837, M. d. B. seit 1. September 1871 157

Seite

S.

Saar, Ferdinand v., geb. Wien, 30. September 1833 151
Sacco Johanna (geb. Richard), geb. Prag, 16. November 1754, M. d. B. 10. Juni 1776 bis 1. November 1793, gest. Wien, 21. December 1802 . . . . . **29**
Sandrock Adele, geb. Wien, 19. August 1866, M. d. B. 1. Februar 1895 bis 19. October 1898 . 181, **187**, 189, 203
Saphir Moriz Gottlieb, geb. Lovas-Berény, 8. Februar 1795, gest. Baden bei Wien, 5. September 1858 . 67, 70 ff., **84**
Sardou 110, 165
Savits Josia, geb. Neu-Becse (Ungarn), 7. Mai 1847, M. d. B. 1. August 1869 bis December 1870 . . . 131, 192
Schaufert Hippolyt 140, **147**
Schilcher 66
Schiller . . . 59, 108, 111, 112, 132, 162
Schlenther Paul, Dr., geb. Insterburg, 20. August 1854, Director d. B. seit 26. Jänner 1898 . . . . . 192 ff., **196**
Schlesinger Sigmund 111
Schmidt Erich 18
Schmittlein Ferdinande, M. d. B. seit 1. October 1898. . . . . **197**
Schneeberger-Hartmann Helene, geb. Mannheim, 14. September 1845, M. d. B. ab 1. Juni 1867, gest. 12. März 1898 . . . . . 112, **113**, **116**, **117**
Schnitzler Arthur, geb. 15. Mai 1862 . . . . . 187, **195**
Schönchen Amalie, M. d. B. seit 1. October 1896 . . . . . **196**
Schöne Hermann, geb. Dresden, 27. October 1836, M. d. B. 2. Mai 1863 bis October 1899 . . . . . **111**, 112, **123**
Schönthan, Franz v. 151
Schratt Katharina (verehel. v. Kiß), geb. Baden bei Wien, 11. September 1855, M. d. B. seit 10. November 1883 . **161**, 165
Schreiber, Julius v. 86
Schreiner Jakob, geb. Gaunersdorf (Niederösterreich), 14. Juni 1854, M. d. B. seit 1. Juli 1878. 157
Schreyvogel Josef, geb. Wien, 27. März 1768, Hoftheatersecretär 15. Jänner 1815 bis 13. Mai 1832, gest. 28. Juli 1832 **40**, 48, 150, 166, 181
Schröder Friedrich Ludwig, geb. Schwerin, 3. November 1744, M. d. B. 1. April 1781 bis 28. Februar 1785, gest. Hamburg 3. September 1816 . . . **26**, 33
Schröder Sophie (geborene Bürger), geb. Paderborn, 1. März 1781, M. d. B. 6. Mai 1798 bis 31. October 1798; dann 1815 bis 1830; dann 1836 bis 30. April 1839, gest. München, 25. Februar 1868. . . . . **42**, 45, 59
Schröter Andreas, geb. 1696, gest. 6. März 1761 6
Schwarz 67
Schwarzenberg Eleonore, Fürstin . 62
Schwarzenberg J. J. Nep., Fürst **38**, 39

Digitized by Google

Seite

Scribe 110
Sedlnitzky 68
Seebach Marie (verehel. Niemann), geb. Riga, 24. Februar 1834, M. d. B. 9. April 1854 bis 30. September 1856, gest. 1897 . . . . . 112, **131**
Sellier's Josef Karl, geb. 1702, gest. in Wien, 29. October 1755 6
Shakespeare. . 59, 111, 112, 129, 150, 153, 196
Silberstein Adolf 37
Sommaruga, Franz v. 67
Sonnenfels, Josef v., geb. 1733 in Nikolsburg (Mähren), gest. 26. April 1817 18, **22**
Sonnenthal Adolf (seit 1881 Ritter v.), geb. Budapest, 21. December 1832, M. d. B. seit 1. Juni 1856 . 46, **102**, **103**, **104**, **105**, **106**, 112, 147, 149, 158, 164, 167, 172
Sophokles 162, 165
Speidel, Dr. Ludwig, geb. Ulm, 11. April 1830 . . . . . **95**, 109, 130, 153
Sport, Johann Wenzel Graf, geb. Prag, 26. Jänner 1724, gest. 25. Februar 1804 17
Stadion Johann Philipp Karl Josef Graf, geb. 18. Juni 1763, gest. Baden b. Wien, 24. Mai 1824 47
Stara A. 161
Stätter Philipp, geb. Darmstadt, 18. October 1843, M. d. B. seit 1. März 1868 131
Staudigl 66
Steigentesch Konrad, geb. Constanz 1744, M. d. B. seit 1769, gest. 4. October 1779 29
Steinitz 130
Stelzhammer 60
Stephanie, d. jüngere, geb. Breslau, 19. Februar 1741, M. d. B. 1. April 1769 bis 1799, gest. 23. Jänner 1800 **18**, 29
Stephanie Christian Gottlob, d. ältere, geb. Breslau, 1733, gest. Wien, 10. April 1798, M. d. B. ab 29. April 1760 . **15**, 29
Stephanie Anna, geb. Mika, geb. Stiahlau (Böhmen), 1751, M. d. B. seit 1771, gest. 2. Februar 1802 29
Stifter Adalbert 60
Storch 66
Strakosch Alexander 190
Stranitzki Jos. Anton, geb. 10. September 1676 (in der Steiermark?), gest. Wien, 19. Mai 1726 . . . . . 6, 189
Straßmann-Tambök Marie, geb. Fürstenfeld (Steiermark), 16. December 1825, M. d. B. 1. October 1870 bis December 1886, gest. München, 25. October 1892 . . . . . **155**, **156**, 157
Stubenrauch, Moriz v. 67
Studermann Hermann 184
Sulzer 25
Swieten 25

Seite

T.

Teuber Oskar 1
Thaler Karl v. 135
Thimig Hugo, geb. Dresden, 16. Juni 1854, M. d. B. seit 7. October 1874 **152**, **154**, 157
Tieck Ludwig 52
Töpfer 59, 70
Treischke 49
Treßler Otto, M. d. B. seit 1. Juli 1896 190
Turgenieff 166
Tyrolt Rudolf, Dr., geb. Rottenmann (Steiermark), 23. November 1848, M. d. B. 1. September 1884 bis 31. December 1888 165

U.

Uhl Friedrich, geb. Teschen, 14. Mai 1825 135, **158**, 161

V.

Valdek Rudolf 73
Vesque v. Püttlingen 67

W.

Wagner Josef, geb. Wien, 5. März 1818, M. d. B. seit 28. April 1850, gest. 5. Juni 1870 . . . . . **90**, 107, 112
Waldmüller 66
Weber 149
Weidmann Josef, geb. Wien, 24. August 1742, M. d. B. ab 1773, gest. 16. September 1810 29
Weidner Christiane Friederike (geb. Lorenz), geb. Zittau (Sachsen), 29. Mai 1730, M. d. B. 1748 bis 29. April 1794, gest. Wien, 14. November 1799 . . 29
Weilen, Alex. v. 6
Weilen, Josef v., geb. Teinitz bei Prag, 28. December 1830, gest. Wien, 3. Juli 1889 . . . . . 150, 151, **156**, 187
Weißkern F. W., geb. Eisleben (Sachsen), 21. Mai 1711, gest. Wien, 29. December 1768 . . . . . **3**, 6, 8, 15, 16
Wellesperg, Philipp, Graf 25
Werner Zacharias, geb. Königsberg, 18. November 1768, gest. Wien, 18. Jänner 1823 52
Werther, Julius v. 160, 161
Wessely Josefine, geb. Wien, 18. März 1860, M. d. B. ab 8. Mai 1879, gest. Karlsbad, 12. August 1887 . . **151**, 157
Wessermayer, Theodor v., geb. Wien, 10. September 1830, Kanzleidirector des Obersthofmeister-Amtes, 5. November 1875 bis 16. Mai 1895 149
Wichert Ernst 130

Digitized by Google

Seite

Wieland 36
Wiene Karl, geb. Wien, 8. Mai 1852, M. d. B. 1. Juli 1875 bis 30 Juni 1878 157
Wilbrandt, Adolf Dr., geb. Rostock, 24. August 1837, Director d. B. November 1881 bis Juni 1887 . 151 ff., 157 **159**, 164 ff., 181, 184, 196
Wilczek Hans, Graf 146
Wildauer Mathilde, geb. Wien, 1820, M. d. B. 24. Juni 1834 bis 31. Mai 1865, gest. 23. December 1878 . . 49, **67** 106
Wilhelmi Friedrich (eigentlich v. Panwitz), geb. Brauendorf (in der Lausitz), 21. April 1788, M. d. B. ab 1. August 1822, gest. 2. Mai 1852 . 46, **58**, **59**, 106 112
Witt Lotte, geb. 23. April 1870, M. d. B. seit 1. Juni 1898 . . . . 190, **192**, **193**
Wlassack Eduard, geb. Wien, 9. November 1841, Kanzleidirector d. Generalinteudanz seit 9. Februar 1881 . 2, **199**
Wolf 105

Seite

Wolff August, Director d. B., October 1867 bis 31. December 1870, gest. Heidelberg, 13. August 1883 129
Wolter Charlotte, geb. Köln a. Rhein, 1. März 1833, M. d. B. ab 12. Juni 1862, gest. 14. Juni 1897 112, 136, **140** **141**, **142**, 165, 189
Wrbna, Rudolf Eugen, Graf, geb. 28. April 1818, Leiter der Generalintendanz, November 1870 bis October 1874, gest. Wien, 6. Februar 1883, **144**, 146, 147, 158

Z.

Zedlitz Jos. Christian, Freiherr v., geb. Johannisberg (Schlesien), 28. Februar 1790, gest. Wien, 16. März 1862 48 52, 65, **83**, 94
Zeißberg, Hofrath 118
Zesta, Karl v., geb. Hamburg 31. October 1862, M. d. B. seit 1. October 1892 . . . . . 190, **191**
Zichy Stephan, Graf 39
Zimmermann Robert, Prof. . 64, 130

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Errata:

Auf Seite 106 soll es heißen Wildauer statt Wildner.

„ „ 112 ist der Name Albrecht zu streichen.

„ „ 146 soll es heißen Rudolf Wrbna statt Eduard Wrbna.

Digitized by Google

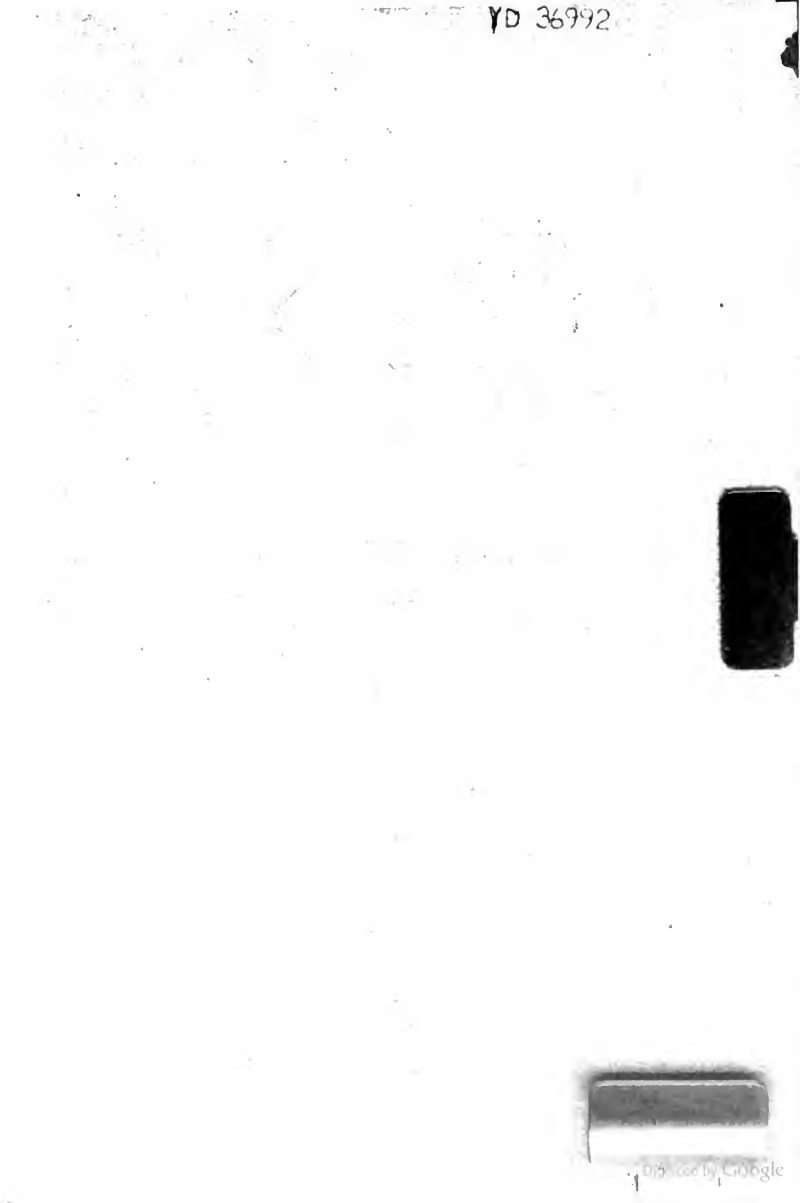
Der k. u. k. General-Intendanz der k. k. Hoftheater, die mir in liebenswürdigster Weise ihre Acten und das reiche Material ihrer Porträtsammlung zur Verfügung stellte, der k. k. Fideicommiss-Bibliothek, der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, den Herren Hofschauspielern Adolf R. v. Sonnenthal und Hugo Thimig, den Malern J. Fux und Leopold Burger, die mir bei der Beschaffung des bildlichen Schmuckes behilflich waren, statte ich hiemit meinen besten Dank ab.

Wien, im November 1899.

Rudolph Lothar.

Digitized by Google

YD 36992



Digitized by Google